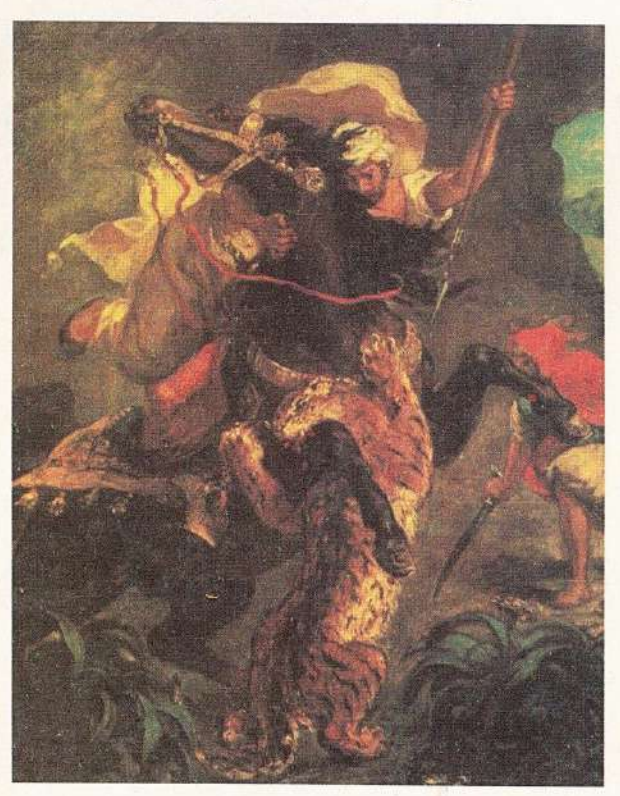




رينيه ويليك

تاريخ النقد الأدبي الحديث

١٧٥٠ - ١٩٥٠



الجزء الثاني : العصر الرومانسي

ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد

المشروع القومي للترجمة

63


mohamed khatab

المجلس الأعلى للثقافة
المشروع القومى للترجمة

تاريخ النقد الأدبى الحديث

(١٧٥٠ - ١٩٥٠)

تأليف

رينيه ويليك

المجلد الثانى

العصر الرومانسى

ترجمة

مجاهد عبد المنعم مجاهد



١٩٩٩

تاريخ النقد الأدبى الحديث

(١٧٥٠ - ١٩٥٠)

المجلد الثانى
العصر الرومانسى

هذه هى الترجمة العربية الكاملة للجزء الثانى من كتاب

History of Modern Criticism

1750 - 1950

By

René Wellek

وهذه ترجمة المجلد الثانى :

The Romantic Age

وقد صدر عام ١٩٥٥ عن دار نشر

Jonathan Cape - London 1955

مقدمة

مع بداية القرن التاسع عشر هيمنت الحركات الرومانسية - على الأقل فى ألمانيا وإنجلترا - بشكل قاطع . ففى ألمانيا نجد أن العرض الذى قدّمه - بشكل كبير - الأخوان شلجل «الأثينى» (١٧٩٨ - ١٨٠٠) كان هو الوثيقة الحاسمة ؛ وفى إنجلترا تمثل هذا «القصائد الغنائية» (١٧٩٨) التى كتبها وردزورث وكولردج، وقد أضاف وردزورث إليها «تصديره» النظرى عام ١٨٠٠ ، ويبدو أن فرنسا تخلّفت ، نظراً لأنّ الحركة الرومانسية الفرنسية عادة ما تؤرخ مع النصر الذى حققته مسرحية «هرنانى» [١] (١٨٣٠) أو ظهور تصدير فكتور هوجو لمسرحية «كرومول» قبل هذا بثلاث سنوات . ومع هذا عرضت السيدة دى ستال التفرقة الرومانسية الكلاسيكية فى «عن الألمان» ، وهى تعنّف أوجست فلهلم شلجل . وفى إيطاليا بدأ الجدال الكلاسيكى - الرومانسى فى عام ١٨١٦ تحت تأثير مقال كتبته السيده دى ستال . غير أن هذه العلامات المميزة المدركة خادعة إلى حد ما : فسوف نتبيّن أنه حتى الأخوين شلجل لم يكونا على وعى بأنّهما يشكلان أو يؤسسان مدرسة رومانسية . وتشخيص الأدب الألمانى المعاصر على أنه رومانسى لايرجع إلاّ إلى أعداء جماعة هيدلبرج [٢] (أرنيم [٣] ، برنتانو [٤] ، جويرس [٥]) والتى توصف اليوم بأنها المدرسة الرومانسية الأصغر أوالمدرسة الرومانسية الثانية . والشاعر الدينماركى جنس باجسن [٦] المقيم فى

(١) مسرحية تراجيدية لفكتور هوجو (١٨٣٠) وقد ألف عليها الموسيقار فردى أوبرا بنفس العنوان (المترجم) .

(٢) جماعة تكونت فى هذه الجامعة الألمانية ، واهتمت بالتيار الرومانسى (المترجم) .

(٣) أكيم أرنيم (١٧٨١ - ١٨٣١) : ناقد وشاعر وكاتب درامى ألمانى مهتم بالنقد الشعبى (المترجم) .

(٤) كليمنس برنتانو (١٧٧٨ - ١٨٤٢) : كاتب درامى وروائى وشاعر ألمانى (المترجم) .

(٥) جويرس (١٧٧٦ - ١٨٤٨) : كاتب وصحفى وناقد ألمانى (المترجم) .

(٦) جنس إمانويل باجسن (١٧٦٤ - ١٨٢٦) : شاعر دينماركى (المترجم) .

ألمانيا نشر محاكاة تهكمية بعنوان «الجرس الألماني» (١٨٠٨) وعنوانها الفرعي «الرومانسي الصوفي الخالص» . وتبنّى برنتانو ، بشغف ، مصطلحا لم يكن مقصودا به إلا مجرد التهكم . وعلى حد علمي فإن أول ذكر مستفيض للمذهب الأدبي الجديد لما يُسمى «الرومانسي» يمكننا أن نجده في المجلد الحادى عشر (١٨١٩) للكتاب الضخم الذى كتبه فريدريك بوترفك[٧] «تاريخ الشعر والفصاحة» .

ولا نجد في إنجلترا أيَّ شاعر من الشعراء الرومانسيين اعترف بأنه رومانسى أو اعترف بإحالة الجدال الذى دار في القارة الأوربية إلى عصره وإلى بلده . وفى إيطاليا وفرنسا يمكن للمرء أن يتحدث عن جماعات رومانسية محددة : فى ميلانو بعد عام ١٨١٦ ، وفى باريس بعد عام ١٨٢٤ .

ولكن إذا تجاهلنا مسألة الوعى الذاتى والدعوة الواعية للقصيدة الرومانسية فإننى أعتقد أننا يجب أن نعترف بأننا نستطيع أن نتّحدث عن حركة رومانسية أوروبية عامة ، وذلك فى حالة واحدة هى إذا أخذنا بنظرة واسعة شاملة ، وننظر ببساطة إلى الرفض العام للعقيدة الكلاسيكية الجديدة على أنّه القاسم المشترك الأعظم . وفى تاريخ للنقد فإن بزوغ مفهوم انفعالى للشعر وتأسيس وجهة نظر تاريخية بجانب الرفض الضمنى لنظرية المحاكاة والقواعد والأجناس هى علامات التغير الحاسمة ، ويجب أن نعزو هذه الأمور إلى القرن الثامن عشر وليس إلى أوائل القرن التاسع عشر ؛ ويُعد ديدرو وهردر الشخصيتين الرئيسيتين. ولا يوجد أى تغير عميق فى الأوضاع والمفاهيم العقائدية عن الشعر بينها وبين هذه الشخصيات «الرومانسية» (بالمعنى الضيق للكلمة) من أمثال

(٧) فريدريك بوترفيك (١٧٦٦ - ١٨٢٨) . فيلسوف وناقد ألماني له كتاب «علم الجمال» (١٨٠٦) (المترجم) .

وردزورث أو هازلت أو السيدة دى ستال أو فوسكولو[٨] ، ومن منظور أوروبى ، وفى تاريخ للفكر النقدى فـإنّ الحركات الرومانسيـة الفتية لا تفضى إلى تغـيير جذرى . وأينـما توجد أهـمية لهـم فى السيـاسة الأدبية نجـد أنهم لم يسـعوا بأنفسهم لإحداث انقطاع فى الأفكار النقـدية . وكانت هذه الأمور قد تشكلّت منذ فترة طويلة .

ولكن فى هذه الحركة المتسعة للغاية ظهر فى ألمانيا مفهوم جديد للشعر وهو مفهـوم رمزى وجدلى وتاريخى يجب أن يُنسب - إلى حد كبـير - إلى كانت وجوته وشيلر . وقد صكّ هذه النظرة الأخوان شلجل رغم أنّهما يعاديان شيلر ، وقد أحدثا فيـها تحولا ثبت أن له صلة كبيرة مع الحـركة المعاصرة فى الأدب . وقد تلقّت ألمانيا - فى أوائل الـقرن الثامن عشر - على نحـو سلبى ، العقائد الرئيسـية فى الكلاسيكيـة الجديدة الفرنسـية وهى التى أصبـحت مركز إشـعاع فكرى نقدى . وبصفة خاصة يلعب أوجست فـلهلم شلجل دورا كبيرا باعتباره أكبر داعية ذا تأثير .

وعلى أى حال كان الموقف فى إنجلترا مخـتلفا تماما : فهناك طوّر جفرى[٩] ووردزورث ، رغم العـداء المسـتحـكم بينهـما ، وعلى نـحو أكـبـر ، النظرة التجريبية والسيكولوجيـة للشعر ، تلك النظرة الموروثة من القرن الثامن عشر . ولا نستطيـع أن نتحدث عن نظرة جـدلية ورمـزية للشعـر إلا عند كولردج . ويبدو أن هذه النظرة مجلوبة من ألمانيـا بالرغم من أن كولردج غذّاها بقراءة فى التراث الأفلاطونى الكامن فى أعماق الألمان .

(٨) ناقدان خصص لهما المؤلف دراسة فى هذا الكتاب (المترجم) .

(٩) ناقد إنجليزى يوجد فصل فى هذا الكتاب يتناول نظريته النقدية (المترجم) .

وعلى أى حال ظل كولردج معزولا فى عصره بالرغم من أنه أثّر فى وردزورث وهازلت وكارلايل فيما بعد . لكن ظل وردزورث وهازلت كلاهما فى إطار التراث البريطانى السيكولوجى التجريبى . واستأنف النقد الإنجليزى بعد كولردج مساره فى التراث التجريبى ، ويكاد يكون غير متأثر بأخطاء كولردج .

وكانت السيدة دى ستال فى فرنسا هى التى أدرجت التفرقة الرومانسية - الكلاسيكية . ولكن من ناحية أخرى يمكن وَصْفُها هى وخصمها شاتوبريان بأنّهما وارثا المفهوم الانفعالى العاطفى . ومع فكتور هوجو ظهر فى فرنسا لأول مرة مفهوم الشعر الذى يمكن تحديده على أنه رمزى وجدلى .

وإلى حد كبير كانت الرومانسية شعارا يزكى الأخذ بالحقيقة المعاصرة فى الأدب . والرومانسيون الإيطاليون سبقوا ما أعلنته فيما بعد مجلة «ألمانيا الفتاة» والواقعيون الفرنسيون الأوائل . ورغم أن فوسكولو ليس رومانسيا فى معتقده الصورى فإنّه يجب وصفه بأنه لصيق بالسيدة دى ستال فى مفهومه الانفعالى والتقاطه لوجهة النظر التاريخية . وظل الشاعر ليوباردى نائيا ، ولديه مفهوم للشعر شخصى و«غنائى» تماما . ولكن لا يوجد - حسبما أعتقد - أى أثر للنظرة الرومانسية الجدلية فى إيطاليا قبل دى سنجتيس[١٠]

وهكذا يمكن للإنسان أن يتحدث عن الحركة الرومانسية فى النقد بمعنيين مختلفين تماما : فإلى حد كبير كانت هذه الحركة ثورة ضد الكلاسيكية الجديدة ، والتى تعنى رفضا للتراث اللاتينى واعتناق رأى فى الشعر يتركز على التعبير

(١٠) فرنشيسكودى سنجتس (١٨١٧ - ١٨٨٣) : ناقد إيطالى (المترجم) .

والانفعال وتوصيله ، وقد ظهرت هذه الثورة فى القرن الثامن عشر ، وشكلت تيارا متّسقا فاض على كل بلاد الغرب .

وبمعنى أكثر تضييقا وتحديدا يمكننا أن نتحدث عن النقد الرومانسى على أنه تأسيس نظرة للشعر جدلية ورمزية . لقد بزغت هذه النظرة من المماثلة العضوية التى طورها هردر وجوته ، ولكنها تقدمت إلى ما وراءهما ، إلى نظرة للشعر على أنه وحدة أضداد ونسق من الرموز . وفى ألمانيا كانت هذه النظرة معرضة لخطر دائم من أن تصبح صوفية ، ومن ثم تفقد قبضتها على الواقعة الجمالية ذاتها . ولكن نجد عند الأخوين شلجل وعدد قليل من النقاد الملتفّين حولهما نظرية مقنعة للشعر تطورت لتحرس أسوارها ضد النزعة الانفعالية والطبيعية والتصوف ، وربطت بنجاح بين الرمزية والالتقاط العميق للتاريخ الأدبى . ويلوح لى أن هذه النظرة قيّمة وحقيقية إلى حد كبير حتى اليوم . ونحن لا نجدها - فى ذلك الوقت - خارج ألمانيا إلاّ عند ناقدين بارزين هما : كولردج وهوجو .

وبالنسبة لنظرة حديثة للأدب فإن هذه النظرة تحتاج إلى أن توصف فى كل تضمنياتها وثراء إيحاءاتها . ولهذا سوف نبدأ بالأخوين شلجل اللذين لن نناقشهما بترتيب الأسبقية فى العمر ، بل وفق الأسبقية فى الأقطار : وسوف نبدأ أولا بالأخ الأصغر فريدريك شلجل ، ثم أوجست فلهلم شلجل . وهما يستحقان أن نتناولهما منفصلين ؛ لأنّهما شخصيتان متميزتان ، لهما نظرتان مختلفتان . ثم نتناول بعد هذا الرومانسيين الألمان البارزين الآخرين : الفيلسوف شلنج والشاعر الصوفى نوفاليس ، والصديقين فاكنرودر[١١] وتيك[١٢] وأخيرا جان بول [١٣] الذى يلوح أنه يقف إلى حد ما بمعزل . وهؤلاء جميعا

(١١) ، (١٢) ، (١٣) نقاد تناولهم المؤلف بالدراسة فى فصول هذا الكتاب (المترجم) .

يشكلون كيانا من الفكر وتحديد التذوق ، ويمكن أن يُعَـدُّوا خلفية للشاعر كولردج . ولكن قبل أن نناقشه علينا أن نلتفت إلى النقاد الإنجليز الثانويين فى هذا العصر من جفـرى إلى شيلى ، ونحلل وضع وردزورث الذى كـثيرا مـا أسيئ الحكم عليه . وبعد هذا يشكل لامب[١٤] وهازلت وكيتس جـماعة متمـيزة تربط بينها عقائد مـتماثلة ومنهج جديد فى النقـد الميتافيزيقى الذى ثبـت أنه كان له تأثير طوال القرن الـتاسع عشـر . وفى فرنسـا علينا أن نقْرن السـيدة دى سـتال مع شاتوبريان رغم تطاحـنهما الظاهر ، وفى الفـصل التالى سوف نواجـه ستندال وهوجو اللذين يبـدو أنهما بطلا القضـية الرومانسيـة نفسها ، لكنهـما يأخذان بنظرتين متعارضتين تماما بالنسبة لطبـيعة الشعر . ويأتى - بشكل طبيعى ، بعد هذا - الإيطاليـون الذين تأثروا بالسيـدة دى ستال وأوجـست فلهلم شلجل . وسوف نعود إلى ألمانيا لنصف التطورات هناك التى لم تكن - على أى حال - ذات تأثير خـارج ألمانيا في الفـترة التى نتناولها : المـفهوم الجـمعى الأسطورى للشعر عند يعقوب جريم[١٥] ، والنظرة للشعر على أنه هجاء عند سوجر[١٦] ، والنظرية التعبيرية فى الفن عند شلر ماخر[١٧] ، والمفهوم الجديد للتراجيديا عند شوبنهور ، والمُركَّب النهائى للتأمل الجمال الألمانى فى النسق العظيم عند هيجل . وفى النهاية سوف ننظر بايجاز للأقطار الثانوية الأخرى ونفتح أفقا للمستقبل .

(١٤) ناقد إنجليزى اختصه المؤلف بالدراسة فى أحد فصول الكتاب . (المترجم) .

(١٥) ناقد تناوله المؤلف بالدراسة فى هذا الكتاب (المترجم) .

(١٦) كـ وف سولجر . عالم ألمانى من علماء علم الجمال فى القرن التاسع عشر (المترجم) .

(١٧) فـريدريك أرنست دانيـال شليـر مـاخـر (١٧٦٨ - ١٨٣٤) لاهـوتى وفـيلسـوف ألمانى مـؤسس اللاهوت البروتستنتانى الحديث . (المترجم) .

المصادر والمراجع

There is no general treatment of romantic criticism and theory on international scale, exceptin Saintsbury. Meyer Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York, 1953) pursues several themes mostly through english literature, with side glances at Germany.

I know of no history of German literary criticism in the romantic century . On aesthetics see the general histories by Zimmermann, Schasler, Manquet, Croce, and Gilbert-Kuhn, all quoted in Vol. I, and Hercenn Lotze, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland,* Munich, 1868; iduard von Hartmann, *Die deutsche Aesthetik seit Kant,* Berlin, 1886. Reiff, *Die Aesthetik der deutschen Frühromantik* (Urbana, III., 46) is a mere compilation.

General books on German romanticism and German literature of the age contain discussions of the aesthetic and poetics, mostly interersed with discussions of the philosophy, ethics, literary texts, etc. anong these books the following seem most valuable for our purpose: Marie Joachimi-Dege, *Die Weltanschauung der deutschen Roman* Jena, 1905.

Oskar Walzel, *Deutsche Romantik,* 2 vols. 4th ed. Leipzig, 1918; Ing. trans. A. E. Lussky, *German Romanticism*, New York, 1932.

Oskar Walzel, *Grenzen der Poesie und Unpoesie*, Frankfurt, 1937; mistitled book, mostly about German romantic aesthetics, on organal sign theory, etc.

Hermann A. Korff, *Der Geist der Goethezeit*, 4 vols. Leipzig, 1923 a general history which pays attention to poetics and aesthetics .

(١)

فريدريك شلجل

لقد كان فريدريك شلجـل (١٧٧٢ - ١٨٢٩) الأصغر بخمس سنوات عن أخيـه أوجست فلهلم (١٧٦٧ - ١٨٤٥) ، هو أكـثر الاثنين أصـالة وامتـلاكا لعقـل مُتَنَامٍ . وإن نشـاطه النقدى وتأثيـره يفوقـان - إلى حد كـبيـر - نشاط أوجست فلـهلم وتأثيره . ونحن نعـترف بأنه من الصـعب أن نقرر فى مـجال مسائل الأسبـقية على نحو دقيق - فى حالة أخَّين وصـديقين حميمين ، ولكن يبـدو أنه لايوجد إلا أدنـى شك فى أن المبادرة هى فـى أغلبهـا دائمـا مبـادرة فريدريك . وعلى أى حال ، طور أوجست فلهلم نظريات نقدية متميزة خاصة به ، ولا يمكن أن يوصف بأنه مـجرّد صدى لأخـيه رغم أنّه أفـاد فى تعضـيد وإشاعة مذاهـب فريدريك . ويصعب أن ننكر التأثير الأكبـر لعروض أوجست فلهلم وخاصة خـارج ألمانيا لبعض المؤلفات . وإن كتابه «مـحاضرات عن الفن الدرامى والأدب» وهو محاضرات ألقاها فى فيينا (١٨٠٨ - ١٨٠٩) وقد نشرت على شكل كتاب فى (١٨٠٩ - ١٨١١) قد أثّر فى مـجرى الفكر النقدى على نطاق واسع ، وخـاصة بعد أن ترجـمت المحاضـرات إلى الفرنسـية (١٨١٤) والإنجليـزية (١٨١٥) والإيطاليـة (١٨١٧) . ومن الحق أيضـا أن فـريدريك شلجل كان أقل تأثيرا خارج ألمانيا ، نظراً لأنّ ارتداده إلى الكاثوليكية الرومانية فى عام ١٨٠٨ حال دون نشر معظم كتـاباته المبكرة ، وهذا حدّ - بصفة عامة - من الاستـجابة لعمله المتأخـر فاقتصـر على العالم المحافظ والكاثوليكى بصـفة قاطعة فى عـصر عودة الملكية . وكـتابه الثانى «محـاضرات عن الأدب القديم والحـديث» والذى ترجمـه إلى الإنجليـزية ج.ج. بوكـهارت فى ١٨١٥ كـان الكتاب الوحيد من مؤلفات فريدريك الذى نال اهتماما عالميا .

وعلى أى حال فـإن كتـابات فريدريك شلجل المبكرة كـان لها أكـبر دلالة وأهمـية لكل من تاريخ الرومـانسية والتـاريخ العام لـلنقد . وهو فى تقـاربه

اللصيق من شيلر (والذى كرهه فيما بعد) أعاد تجديد الجدال حول القدماء والمحدثين ، وطور من هذا نظرية ما هو رومانسى ، وهى نظرية بالصورة التى رسمها أخوه قد انتشرت فى العالم كله بالمعنى الدقيق . غير أن فريدريك لم يكن مجرّد الداعية لشعار وكاتب بيانات أدبية مما يعطيه أهمية تاريخية خالصة ؛ فقد كان أيضا مؤلف نظرية نقدية سبقت كثيرا من أكبر اهتماماتنا إلحاحا فى عصرنا . ففى نظرية فريدريك عما هو رومانسى وردت وتضمّنت نظريات عن التهكم والأسطورة فى الأدب والرواية التى هى وثيقة الصلة حتى اليوم . زيادة على ذلك فإن فريدريك شلجل تفكّر فى نظريات النقد والتفسير والتاريخ الأدبى بشكل بلغ من إثماره أنه يمكن حتى القول إنه هو الموصل الأول لعلم التأويل أى نظرية «الفهم» التى صاغها - فيما بعد - شلرماخر وبوك[1] ، ومن ثم أثر فى كل الخط الممتد للمنهجية من أصحاب النظرية الألمان . وهذه دواع قوية للشهرة ، والتى يجب أن نضيف إليها عمل فريدريك الرائد فى فقه اللغة والفلسفة الهندية ونقده التاريخى والتطبيقى المتسع المدى لجوته ولسّنج وهوميروس وكموش وبوكاشيو وعدد كبير من الكتاب الآخرين يكاد يكونون من كل العصور والأمم .

انطلق فريدريك شلجل كعالم لغة كلاسيكى . وكان طموحه أن يصبح «فنكلمان الشعر اليونانى» وكل منشوراته التى تشمل كتابين [2] مكرّسة لهذه الخطة . غير أن دراسات فريدريك شلجل للشعر اليونانى لم تكن - بطبيعة

(١) أوجست بوك (١٧٨٥ - ١٨٦٧) : عالم لغوى كلاسيكى ألمانى نقل آراء الفيلسوف وعالم اللاهوت الألمانى شلرماخر والمفكر والأديب همبولت فى علم التأويل إلى الأدب الحديث. من مؤلفاته «موسوعة ومنهجية فقه اللغة» (١٨١١ - ١٨٢١) .

(٢) «اليونانى والرومانى» (١٧٩٧) وهو كتاب يحتوى على بحث طويل بعنوان «دراسات فى الشعر اليونانى» كُتب فى (١٧٩٤ - ١٧٩٥) وبعض الأبحاث الأصغر ؛ و«تاريخ الشعر اليونانى والرومانى» (١٧٩٨) . وعلى أى حال توقّف فيه قبل أن يتناول التراجيديا اليونانية .

الحال - إسهامات متعلقة بالقديم فى التاريخ الأدبى (بالرغم من أنها تظهر معرفة مدهشة بالنسبة لرجل كان لا يزال شابا) وهذه الدراسات على النحو الذى جاءت عليه هى دراسات عفى عليها الزمن اليوم بالضرورة ، ولا تستحق أن تُذكر إلا فى تاريخ للدراسة الكلاسيكية . وبالأحرى فإنّه تصور التاريخ الأدبى على نحو متكامل تكاملا شديدا بالنقد ، حتى إن تاريخ الأدب اليونانى بدا له على أنه يقوم بعملين معاً هما تغذية التربة وطرح أساس لعلم جمال . والأدب اليونانى فى هذه الكتابات المبكرة كان يعد ملائماً على نحو فريد لمثل ذلك الغرض ، فلم يكتف فريدريك شلجل بأن يرى الأعمال اليونانية كنماذج خالدة للكمال وكطُرز للشعر ، بل إنه فكّر أيضا فى التاريخ الأدبى اليونانى على أنّه طبيعى وتلقائى لاتقطعه أى تدخلات خارجية ، وأنه كامل فى ذاته . وقد سُمِّيت الثقافة اليونانية «طوال امتدادها أصيلة وقومية ، وأنها كاملة فى ذاتها ، وهى من جرّاء تطورها الداخلى وحده قد وصلت إلى أقصى ذروة وفى دائرة كاملة ارتدّت آنذاك إلى ذاتها»[٣] . وهكذا يحتوى الشعر اليونانى على مجموعة كاملة من أمثلة كل الأجناس الأدبية المختلفة ويحتويها بترتيب طبيعى من التطور . وهو يفيد فى مسألتين معا : كنظرية للأجناس الأدبية ، وكصورة للدائرة الكلية للتطور العضوى للفن ، وكنوع معملى من أجل النظرية ، «كتاريخ طبيعى أبدى للذوق والفن»[٤] . وهذا التطور يجرى تصوره وفق مماثلة التطور البيولوجى فى أُطُر النمو والتكاثر والازدهار والنضج والصلابة والتحلل النهائى[٥] ، وهى مماثلة حظيت فى القرن التاسع عشر بقدر كبير من الدفع من التطورية الداروينية

(٣) «كتابات الشباب النثرية» بإشراف مينور ، المجلد الأول ، ص١٤٣ .

(٤) المصدر السابق ، ص ١٤٦ .

(٥) المصدر السابق ، ص ٣١٢ - ٣١٣ .

وأفضت إلى أشكال من الفضول للتاريخ الأدبى كتواريخ التطورية لبرونتيير أو كتاب جون أدنجتون سيموندس «رواد شكسبير فى الدراما» . ورغم أن هذا التطور اليونانى يجب التفكير فيه على أنه - بشكل ما ضرورى ومقدر - وجدول الأجناس على أنه جدول كامل فإنّ فريدريك شلجل لم يستسلم للتضمينات النسبية لنظريته . وعندما يردّد مراراً وتكراراً أن «خير نظرية للفن هى تاريخه»(٦) لايعنى النزعة النسبية التاريخية المعتادة فى القرن التاسع عشر ، التى لاتزال تنخر فى دراستنا الأدبية حتى اليوم . وهو لم يكفّ عن مهمة التقييم أو يتخفّى وراء التاريخ المحايد . وقد وجد شلجل فى هذه الكتابات المبكرة معياره فى الطبيعة المألوفة ، فى النموذج المثالى للكلاسيكيات اليونانية العظيمة ، وهو فى أواخر حياته توصّل إلى فرض المزيد والمزيد من المعيار الدينى المستمد من فلسفته المسيحية . ولكنّه فى مرحلة عمره الوسطى ، التى هى أكثر مراحله أهمية اليوم ، أدرج أن اليونانيين لايمكن أن يفرضوا الوضع الفريد الذى نسبه لهم ، وأن نظريته عن العلاقة بين التاريخ والنقد يجب أن تمتد إلى كل الأدب بدون عبارة ضمنية لأى أمّة أو أى عصر . لقد رأى أن التاريخ الكلى للفنون والعلوم يشكل نظاما أو كُلاً واحدا ، أو على نحو ما توصل إليه - «عَضْوَنَة» أو «موسوعة»، وأن هذا النظام هو «مصدر القوانين الموضوعية لكل نقد إيجابى» (٧) . وهكذا نجد أن الأدب عند شلجل يشكل «كلا متناسقا كاملا عظيما ، بل وحتى منظّما يستوعب فى وحدته عوالم عديدة للفن ، وهو نفسه يشكل عملا فنيا»(٨) . لقد قال الشاعر المعاصر ت.س . إليوت فى دراسته «التراث والألمعية الفردية» الشئ

(٦) المتحف الألمانى ، المجلد الأول (١٨١٢) ص ٢٨٣ .

(٧) مينور ، المجلد الثانى ، ص٤٢٤

(٨) روح لسنج ، المجلد الأول ، ص ١٣ .

نفسه فى مُجْمله . غيـر أن شلجل - الذى يختلف عن إليوت غير التاريخى - يمكن أن يقول إنه «يشمئز من كل نظرية ليست تاريخية»[٩] ، وأن «استكمال كل علم هو فى الغالب ليس إلا النتيجة الفلـسفية لتاريخه»[١٠] . وهكذا يرفض شلجل التنظير غير التـاريخى والنسبية التاريخية . وهويدرك أن نتيـجة التسامح الكلى عند هردر هى إنكار أى معيار عام للتقـييم ، ومن الناحية الفعلية هو تخلٍّ عن النقـد . إن منهج هردر هو «تأمل كل زهرة من زهرات الفـن بدون تقيـيم إلا وفق المكان والزمان والنوع فحسب إنما يفضـى فى النهاية إلى نتيجة هى أن كل شئ يجب أن يكون على نحو ما هو عليه وعلى نحو ما كان عليه»[١١] . وأيضا رفض شلجل فى السنوات المـتأخـرة مفـهوم آدم مـولر المماثل الخاص بالنقـد «الوسطى» ، نظرا لأن هذا المفهوم يلغى الاختلاف بين الحسن والسيئ ، ويرقى إلى القول «إن العـناية الإلهية تأمل بـكل شيئ من أجل الصالـح ، وكل شيئ عليه أن يظهـر على نحو ما يظـهر وفق الفلسفـة الأثيرة لدى معـاصرينا ولدى الملك جوربودوك :(إن كل ما هو موجود ، موجود)» . لكن النظرة النقدية لا يمكن استـيعـابهـا ببسـاطة من خـلال مـا هو تاريخى ؛ لأن الكتب ليـست «مخلوقات أصيلة»[١٢] . وهذه الاحتجاجات ضد النسبية التاريخية هى أمور مؤقتة حتى اليوم ، وكـانت مؤقتة بصفـة خاصة فى ألمانيا ، عندمـا حدث فى أواخر القرن التاسع عشر أن دمّرت النسبية التاريخية النقد على نحو أكثر شمولا من أى قطر آخر .

(٩) رسائل وكتابات أخوية ، إشراف : فالزل . رسالة إلى أ. و. مارس ، ١٧٩٨ .

(١٠) مخطوطة وردت فى «آفاق الفلسفة الجديدة» ، ص٣٤٢

(١١) مينور ، المجلد الثاني ، ص٤٨ .

(١٢) عرض أعيد نشره فى تورشزر : «الأدب القومى» ، العدد ١٤٣ ، ص ٤١٢ - ٤١٣ .

فإذا ما تركنا صياغة شلجل المقنعة عن العلاقة بين التاريخ والنقد والتركيز على هدف النقد على أنه «تأكيد قيمة الأعمال الفنية أو عدم فنيتها»[١٣] فإنه طرح اقتراحات مثمرة عديدة تخص طبيعة الإجراء النقدى والتفسير . وواضح أنه يستمدّ هذا من تراث فقه اللغة[١٤] . وهو يؤكد دائما نصيب فقه اللغة فى التطبيق النقدى : «إن الإنسان لا يستطيع أن يستخلص الفلسفة الخالصة أوالشعر بدون فقه اللغة»[١٥] ، وفقه اللغة يعنى حبّ الكلمات ، والتنبّه المستفيض للنص و«القراءة» والتفسير . وهو يستطيع أن - يقول بشكل كله فطنة - إن الناقد «هو قارئ يتأمل فكره ويجترّه ؛ ولهذا يجب أن تكون له أكثر من معدة»[١٦] ، والقراءة أو التفسير يُفهم دائما على أن المقصود به أن يكون الربط الحق بين الاهتمام بالجزئيات والانتباه للكل . و«يجب على الإنسان أن يمارس فن القراءة ببطء شديد فى التحليل المستمر للتفاصيل ، والمسْح للكلّ على نحو أسرع وفى لمحة واحدة»[١٧] ، ولا يجب على الإنسان أن يكون مجرد إنسان حسّاس للفقرات الجميلة ، بل يجب أن يكون قادرا أيضا على التقاط الانطباع بالكل ، نظرا لأن «الشرط الأول لكل منهم ، ومن ثم أيضا لفهم العمل الفنى ، هو حدس الكل»[١٨] .

(١٣) مينور ، الجزء الثانى ، ص١١ .

(١٤) لدينا شذرات ومسودات عن «فلسفة فقه اللغة» (١٧٩٧) والتى نشرها ج. كورنر فى «لوجوس» العدد ١٧ (١٩٢٨) ص ١ - ٧٢ وهناك دراسة لم تنشر ثانية أبدا عن «طبيعة النقد» وهو يقدم مختاراته من لسنج .

(١٥) مينور ، الجزء الثانى ، ص ٢٧٣ .

(١٦) المصدر السابق ، ص ١٨٦ .

(١٧) المصدر السابق ، ص ١٢٥ .

(١٨) المصدر السابق ، ص ٤٢٣ .

إنّ شلجل يريد من الناقد أن «يتحسس ما يريد أن يخفيه المؤلف عن أنظارنا ، أو على الأقل لا يريد أن يظهره هو . على الناقد أن يتجسسّ على المقاصد السرية للمؤلف ، والتى يتابعها صامتا ، وإلا لن نفترض إطلاقا أنها كثيرة جدا فى العبقرية»[١٩] . علينا أن نكشف الغطاء عما هو خفى وما هو غائر ، وأن نفهم المؤلف حتى أفضل مما يفهم هو نفسه[٢٠] . وهذه نظرية خطرة ومتناقضة ظاهريا مع وجود معيار للحقيقة التى استغلها الكثيرون فى النقد الحديث بما يجاوز أحلام شلجل . ومع هذا فإن شلجل - فى إجماله - قد اقترح مبادئ قوية ومتزنة للتفسير . وهو يكرر الأمور الشائعة عن الروح التاريخية وضرورة الولوج الضرورى إلى عصور سحيقة وبلدان نائية ، وهو يلحّ دائما على أنّ على الإنسان أن يعرف كل كتابات المؤلف لكى يلتقط روحها العامة . وهو يفهم أنه «فى تاريخ الفن فإن قدْرا منه يفسّر ويصور القدر الآخر . ومن المستحيل أن نفهم جزءاً فى ذاته»[٢١] . إنّ بناء ومعرفة الكل (كل الفن والشعر) هما الشرطان الوحيدان والجوهريان لكل النقد[٢٢] . إن التاريخ والنقد شئ . وكلُّ فنانٍ يصور كلَّ فنانٍ آخر ، وهما معا يشكلان نظاما .

(١٩) مينور ، الجزء الثانى ، ص ١٧٠

(٢٠) المصدر السابق ، ص١١ ، ص٢٧٥

(٢١) المصدر السابق ، ص ١٣١ ، ص ١٤٧ ، ص ٢٧٦

(٢٢) عقلية لسنج ، المجلد الأول ، ص ٢٤

ويحـاول شلجل أن يصف المـطلوب فى النقـد الجـيـد : «(١) نوعـا من تضاريس عالم الفن . (٢) مخططا عاما جماليا للعـمل وطبيعته ونغمته ، وأخيرا (٣) تولّده النفسى ودافعه بقوانين الطبيعة الإنسانية وظروفها»[٢٣] . وهو يتحدّث دوما عن الكل : الروح ، النغمة ، الانطباع العـام . وهو يفكّر كثيرا فى النقد على أنه عمليـة «إعادة بناء» . إنّ على الناقد أن «يعيـد البناء ويدرك ويشخّص الخصـائص المتـفرّدة الأشـد رهافة للكل . . . ويسـتطيع الإنسان أن يـقول إن الإنسان قد فـهم عملا من الأعمال وعـقلا من العقول إذا مـا استطاع الإنسان فحسب أن يعيد بناء مساره ونظمه . وهذا الفهم العميق إذا ما جرى التعبير عنه بكلمات محددة يسمى تشخيصـا وهو المهمّة الفعلية والماهية الجوهرية للنقد»[٢٤] ، ومع هذا فإن شلجل لايرى فائدة من سيكولوجية القارئ ، وهو يكون أقوى ما يكون فى تنديده بالنقاد السيكولوجيين الإنجليز مثل كمز[٢٥] ، وهو يفرق تفرقة واضحة بين «الشطحات الخياليـة» (أى نظرية الإبداع ونظرية التخيل) و«التعاطف» (نظرية سيكولوجية القارئ وتأثيرات الشـعر) ، لكنه يخلص إلى أننا «لانجنى شيئا من النقد إذا مـالم يرد المرء إلاّ أن يشرح المعنى الجمـالى بصفة عـامة بدلاً من الاشتغال عليه بشكل كـامل وتطبيق النظريات عليه وتشكيله»[٢٦] . ولهذا فهو يلاحظ بحق أن «معظم الأحكام كلها عن الفن هى إمّا أنها عامة جدا أو خاصة

(٢٣) «الكتابات الفلسفية الجديدة» ، ص ٣٨٢ .

(٢٤) عقلية لسنج ، المجلد الأول ، ص ٤٠ – ٤١ .

(٢٥) مينور ، المجلد الثانى ، ص ١١ ، ص ٢٧٣ .

(٢٦) عقلية لسنج ، المجلد الأول ، ص ٣١ – ٣٢ .

جدا . وعلى النقاد أن يبحثوا عن الوسط الذهبى فى إنتاجاتهم لا فى أعمال الشعراء» .[٢٧]

ويدرك شلجل أيضا أخطار ما يمكن أن نسميّه النقد التعجبى : «إذا كان العديد من محبى الفن الصوفيين الذين يعتبرون كل نقد تشريعا وكل تشريع دمارا للمتعة ، عليهم أن يفكروا باتّساق (فإننى سأكون ملعونا!) سيكون خير حكم على أعظم الأعمال . إن هناك نقادا لايقولون شيئا أكثر من هذا ، وإن كان باستفاضة أكبر»[٢٨] ، وعلى أى حال فإنه يصف هدف النقد بأنه «يعطى لنا تأملا فى العمل ، وأن يوصّل روحه الخاصة ، وأن يعرض الانطباع الخالص على نحو يجعل العرض نفسه يحقق المواطنة الفنية للمؤلف : لا مجرد قصيدة عن قصيدة لكى يزغلل العيون للحظة ، لا مجرد الانطباع الذى تسبّب فيه العمل بالأمس أو يتسبب فيه اليوم على هذا الشخص أو ذاك ، بل الانطباع الذى يجب أن يحدثه دائما على كل الناس المتعلمين» [٢٩] . وهو يدرك :لاستجابة الكلية التى يبتعثها أى حكم نقدى ، وهو مطلب وجده شلجل بشكل مفرط واضح . أحيانا يقول فحسب إن «النظرة النهائية للعمل هى دائما حقيقة نقدية» ، وإنه لايمكن أن تكون له مطالب أخرى غير «دعوته لكل إنسان أن يلتقط انطباعه على نحو خالص ، وأن يحدده على نحو دقيق»، [٣٠] شأنه فى هذا شأن الناقد . وعلى أى حال فهو أحيانا يستطيع أن يعتنق مغالطة النقد «الإبداعى» : «إن الشعر لا يمكن نقده إلابالشعر . والحكم على الفن الذى ليس فى ذاته عملا فنيا سواء فى مادته كعرض للانطباع الضرورى فى تكوينه أو فى شكله الجميل ونغمته الحرة بروح

(٢٧) مينور ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٩ .

(٢٨) المصدر السابق ، ص ١٩١ .

(٢٩) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٠٩ .

(٣٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى ص ٢٨٣ .

الهجاء الروماني ليست له حقوق مواطنه في عالم الفن»[٣١] ، ولكن يمكن للفقرات الفرعية الثانوية - على نحو محتمل - أن تحدد مطلب العبارة الرئيسية من الناحية الفعلية فإن ؛ العمل النقدى هو عمل فنى فى نظر شلجل إذا كان عرضا دقيقا لانطباع أو إذا كان - بكل بساطة - له النغمة الإشكالية الساخرة ؛ أى الحيوية التى أحبها وأعجب بها فى نفسه وفى الآخرين .

«الإشكالية» هى إحدى الكلمات المفضلة عند فريدريك شلجل . وإحدى وظائف النقد هى وظيفة سلبية ، هى محو الزيف ، وإتاحة المجال لما هو أفضل ، وهذا إشكالى» على نحو ما مارسه كتاب من أمثال لسنج . إن كلمة «الإشكالية» ليست إلا الجانب المقابل للنقد «المثمر» ، والذى يعنى به شلجل شيئا أكثر من الناحية العملية والمفيدة عن النقد «الابداعى» ، إنه يقصد النقد الذى يمكن أن نسميه - على نحو أفضل - النقد «التحريضى» أو «التوقعى» ، والذى ليس هو «التعليق على الأدب الموجود المكتمل ، بل وحتى المستوعب» ، بل إنه الأدب الذى يبدأ فى تشكيل نفسه . إنه نقد ليس مجرد نقد شارح ومجرد نقد محافظ ، بل هو نقد مُثمر على الأقل بشكل غير مباشر عن طريق الإرشاد أو الأمر أو الحث[٣٢] . ومن المؤكد أن نقده الخاص كان نقدا «مثمرا» فى سنواته العظيمة عندما ابتعث أدباً بازغاً كاملا ، وساعد فى إعطائه اتجاها ما. إن أدبا جديدا محرضاً وموجها و«مثمرا» سيكون دائما مهمة من أهم مهمات النقد الذى لايمكن رده - على نحو ما هو عليه الآن - إلى الحفاظ على التراث وغربلته . غير أن النقد «الإبداعى» وهو إنتاج عمل فنى آخر هو ضلال ، انحراف ، هو مضاعفة لا ضرورة لها للعمل الفنى ، تشويش للفروق الضرورية .

(٣١) المصدر السابق ، ص ٢٠٠ .

(٣٢) عقلية لسنج ، المجلد الثالث ، ص ١٠ - ١١ .

لقد تغيّرت معايير شلجل الفعلية للتقويم ومفهوم الشعر لمرة واحدة على الأقل إبان رحلة كتاباته : ففى حوالى عام ١٧٩٦ عندما تخلّى عن «هوسه باليونان» - وواضح أن هذا جرى بشكل كبير تحت تأثير شديد لبحث شيلى «الشعر الفطرى والشعر الوجدانى» - وبشكل أكثر بطئاً وعلى نحو تدريجى بعد عام ١٨٠١ عندما تحرك نحو مفهوم دينى خالص ، مما أفضى به فى النهاية إلى ارتداد دينى فى عام ١٨٠٨ ، ولكن قبل هذا بكثير كان الشعر قد أصبح ثانويا فى عقله بالنسبه للفلسفة والدين . وفى الكتابات المبكرة عن الشعر اليونانى وخاصة «دراسات فى الشعراليونانى» ، وعلينا أن نتذكر أنه كان قد تمّ قبل أن يتمكن من قراءة بحث شيلر ، وقد عرض شلجل رأيا عن التقابل بين القدماء والمحدثين ، وهو مشابه - من عدة جوانب - لرأى شيلر . لقد استمّده بالطبع من فنكلمان ، ومن كتاب شيلر «رسائل حول التربية الجمالية للإنسان» ومن جوته ، ومع هذا طور الرأى بتمايز شديد وتأكيد قطعى . إن الشعر المثالى هو الشعر اليونانى الذى هو موضوعى «ومنزّه عن الغرض» (بالمعنى الذى عند الفيلسوف كانت من أنه غرضية بدون غرض) والكامل فى الشكل وغير الشخصى والنقى فى الأجناس الأدبية والمتحرر من مجرد الاعتبارات التعليمية والأخلاقية . ولكن الأكثر أهمية استعادة الملامح المألوفة «للكلاسيكية» عند فنكلمان هو التشخيص السلبى الذى قام به شلجل للمحدثين .

إن الفن الحديث مصطنع ، إنه «مثير» (أى ليس منزّهاً عن الغرض وهو قائم فى الغايات الشخصية للمؤلف) و«له خصائصه» و«له اصطباغاته» (بالمعنى الذى عند جوته الذى يقيم تقابلا بين الصبغة الذاتية والأسلوب الموضوعى) وهو غير نقى بخلطه وتشويشه بين الأجناس الأدبية ، غير نقى بمزجه بين ما هو تعليمى وما هو فلسفى ، غير نقى بإدراجه حتى ما هو قبيح ووحشى ، وهو فوضوى

برفضه للقوانين . إن الشعر الحديث «لديه رغبة مخيفة ومع هذا غير مثمرة بأن يتنشر إلى اللامتناهى ، وأن يتعطش تعطشا حارا للنفاذ فيما هو فردى»[٣٣] . إن المحدثين يقفون ضد الدائرة المغلقة فى القديم بما لديهم من نسق التقدم اللامتناهى وحنينهم الذى لايشبع ، وهى كلمة أصبحت فيما بعد شعارا من شعارات الرومانسيين[٣٤] . وحتى شكسبير رغم أنه يُسمى «قمة الشعر الحديث»[٣٥] ليس جميلا بالمرة على نحو كامل . إنه مصطبغ دائما رغم أن اصطباغه هو الجمال الكلاسيكى ، وإن كان شلجل يعترف بأنه لايزال متأرجحا بين المثير والجميل ، أى الاصطباغ بأسلوب معين وموضوعى[٣٦] . وبطبيعة الحال يتصور شلجل الكلاسيكية التى يأملها للألمان لا كمحاكاة فعلية للقدماء ، بل كإعادة ميلاد لفلسفة موضوعية للفن . فما من كاتب يونانى مفرد ولا حتى أى نظرية بطبيعة الحال ؛ ونقد اليونانيين يمكن أن يصبح الأنموذج والسلطة . وشلجل عنده دائما رأى يحطُّ من شأن كتاب «فن الشعر» لأرسطو[٣٧].

إذن ، فإن بحث «دراسة الشعر اليونانى» يحتوى على جرثومة نظرية الرومانسية . وما كان مطلوبا لم يكن إلا تغيير العلامات الناقصة إلى علامات زائدة فى مقدمة تشخيص المحدثين . وحتى شلجل - فى ذلك البحث - يعترف بضرورة الموقف الحديث ، ويمتدح كثيرا من المؤلفين المحدثين . ولا بد أنه أدرك أن حلمه أو مثاله وهو تناغم وموضوعية الشعر اليونانى مناقض تماما

(٣٣) منيور ، المجلد الأول ، ص ٢٤ .

(٣٤) كرشنر «الأدب القومى» ص ١٤٢ ، ص ٢٥٦ - ٢٥٧ ، منيور ، المجلد الأول ، ص ٨٩ «الحنين» .

(٣٥) المصدر السابق ، ص ١٠٨ «قمة الشعر الحديث» .

(٣٦) المصدر السابق ، ص١١٥ .

(٣٧) المصدر السابق ص ٢٠٠

للمنحنى الواقعى لعقله ولتيار العصر . وقراءته لبحث شلر «الشعر الفطرى والشعر الوجدانى» دعَّم (كما يعترف شلجل) هذا الإدراك وسارع بتغيير قلبه أو على وجه الاحتمال بالأحرى تغيير الجبهة التى يقف فى صفها . وشلجل وهو مدعم بدفاع شيلر عن الشعر (الوجدانى) فإنه فى تصويره لكتاب «اليونانى والرومانى» (١٧٩٧) الذى يتضمن البحث الذى لم يكن قد طبع حتى هذه اللحظة «دراسة الشعر اليونانى» يتخذ موقفاً وسطا . وهو يعترف بالقيمة الجمالية لما هو «مثير».

إن التحول إلى المحدث اكتمل عندما اعتبر مقال (دراسة للشعر اليونانى) على نحو مفاجئ فى نفس السنة (١٧٩٧) «ترنيمة نثرية خلقية عن الموضوعية فى الشعر»[٣٨] . وبعد عام جاءت شذرته الشهيرة (رقم ١١٦) عن «الأثينى» التى تعرّف الشعر الرومانسى بأنه «الشعرالكلى التقدمى» . وهذه الذروة وردت مرارا وتكرارا ، وأصبحت مفتاح تفسير كل الرومانسية . ولكن على الإنسان أن يدرك أن هذه الشذرة ليست إلا تصريحا من تصريحاته الغامضة المعتمدة ، وفيها يستخدم شلجل مصطلح «الرومانسى» بطريقة خاصة شديدة ، وهو نفسه سرعان ما تخلّى عنه . إن استخدام المصطلح فى هذه الشذرة ليس لـه تأثير حقيقى على تأسيسه كمقابل للكلاسيكى . لقد اتخذ المصطلح على نحو تفصيلى عن مصطلح «الحديث» أو «المثير» ، لأنه لا يحمل أى شحنات ازدرائية أو تاريخية متسلسلة ، ولأنه - فى هذا الوقت - كان واضحاً أنه يلعب بوشائجه الاشتقاقية مع الرواية[٣٩] ، والشذرة فى «الأثينى» تتأرجح بين تشخيص لشعر المستقبل ورواية المستقبل . إن مهمة الشعر الرومانسى ليست

(٣٨) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٨٤ .

(٣٩) التاريخ المركب لكلمة (رومانسى) تتبعه فى مقالتى «مفهوم الرومانسية فى التاريخ الأدبى» ، فى مجلة الأدب المقارن العدد الأول (١٩٤٩) وخاصة ص ١٧ والأدب تقتبسه هناك .

قاصرة على «توحيد أجناس الشعر المنفصلة وجعل الشعر يتماشى مع الفلسفة والبلاغة ، بل يجب ربط الشعر والنثر ، العبقرية والنقد ، شعر الفن وشعر الطبيعة . إن الشعر الرومانسى لايزال فى حالة مخاض وتولّد : وفى الحقيقة إن ماهيته الحقيقية هى أنه فى حالة مخاض وليس كاملا إطلاقا. إن الشعر الرومانسى هو النوع الوحيد الذى هو أكثر من نوع : إنه الشعر نفسه إذا جاز لنا القول - بمعنى محدد - إن الشعر كله هو أو يجب أن يكون رومانسيا» إن هذا هو برنامج ، مطلب ، «توجّه نحو نمو لا حدود له للكلاسيكية»[٤٠] على نحوما يقول بشكل متناقض ظاهريا . إن هذه الشذرة حافلة ، مفعمة ، وغامضة حتى أن الشذرة كلها لايكون لها معنى عينى إلا إذا فكرنا فى توقان شلجل لرواية رومانسية تضم كل الأجناس وتأملاته المبكرة التى تعارض المسار الدائرى للشعر اليونانى بأفضلية مطلقة للمحدثين .

وشلجل فى «أحاديث عن الشعر» (١٨٠٠) يعود إلى المعنى القديم لمصطلح الرومانسية . فهو فى تخطيطه «الحقب الشعر» ، وهو ما يشكل جانبا من هذه «الأحاديث» ، يشخّص شكسبير على أنه «يضع الأسس الرومانسية للدراما الحديثة»[٤١] . وهو فى حديثه عن الأساطير - وهوما يشكل جانبا آخر من البحث - تجرى الإشارة إلى شكسبير وسرفانتس على أنهّما ينتسبان إلى «الشعر الرومانسى» . وهكذا نجد أن «الرومانسى» ليس متطابقا ومتواجدا ببساطة مع «الوجدانى» عند شيلر ، نظراً لأن شكسبير رومانسى عند شلجل وفطرى عند شيلر . وشيلر يعد العلاقة المباشرة مع الواقع ومحاكاة الطبيعة

(٤٠) منيور ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٠ .

(٤١) المصدر السابق ، ص ٣٥٢ .

فطرية ، بينما يرى شلجل ملمحاً رومانسـيا فى شره امتلاء الحياة . وواضح أن المصطلحـات تتبـاين فى عـدة نقـاط ، وعلى أى حـال يرسم شلجل تقـابلا بالأحرى بين الرومانـسى والمحدث. وهما يختلفان - فى رأيـه - على نحو ما يختلف رسم لروفـائيل أو كوريجيـو وحفر محدث فى النحاس . وتراجـيديا «إميليـا جالوتى» للسنـج تسمى «محـدثة على نحو لا يوصف» وهـى «ليست رومانسـية على نحو من الأنحاء» بينمـا شكسبير هو «المركـز واللب الحقيـقيان للتخيل الرومانسى» . وهكذا يمكننا أن نجد الرومانسية فى عصر النهضة والعصور الوسطى ، «فى عـصر الفـرسان ذلك ، عـصـر الحب والقصص الخـياليـة عن الجنّيات ، عندما كان الشيئ والكلمة تشتق منه»[٤٢] .

غير أن الرومانسـية حينئذ لا يقال إنها جنس ، بل عنصر للشـعر قد يسود أو قـد يتراجع بشكل أو بآخـر ، ولكن لا يجب أن يغـيب بالكلية إطلاقـا . ويخلص شلجل - على نحـو غيـر منطقى - إلى أن الشعـر كله يجب أن يكون رومـانسيـا . وهذه الفقـرات تحتـوى على الفـروق الجوهرية للرومـانسيـة عن الكلاسيكية والنزعـة المحدثة (أى شبه الرومانسية) ، غـير أن فريدريك شلجل لا يعـتبـر عصـره رومانـسيـا : إنه يفرز روايات جـان بول على أنهـا «المنتجـات الرومانسـية الوحيدة لعصـر رومانسى»[٤٣] ، كمـا أنه لا يعبّر عن التـقابل بين الكلاسيكى والرومانسى (وإن كان يشير إلى إمكان وحدتهما)[٤٤] . والصياغات الأكثر تأثيـرا على الثنائية الكبـرى لا ترجع إلاّ إلى أخيه أوجست فلهلم ، وإن كانت كل عناصرها واردة عند فريدريك شلجل .

(٤٢) المصدر السابق ، ص ٣٧٢ .

(٤٣) المصدر السابق ، ص ٣٦٨ .

(٤٤) المصدر السابق ، ص ٣٨١ .

والمثال الشعرى يتخذ عند شلجل معنى أكثر عينية إذا فحصنا مطالبه بالنسبة للسخرية والأسطورة والتصوف وتصوره للرواية ، وفى الواقع بالنسبة لهوميته الجديدة الشاملة من الأجناس الأدبية . إنه لايسمى السخرية «سخرية رومانسية» . وكل الفقرات السابقة التى تستخدم المصطلح تعلق على سخرية أوتهكم سقراط على التهذيب الجليل بدون أى تطبيق محدث خاص (٤٥). والعرض التحليلى الذى قدمه لرواية جوته «فلهلم ميستر» (١٧٩٨) و«أحاديث عن الشعر» (١٨٠٠) هما وحدهما اللذان يعطيان معنى فى سياق الأدب الحديث . إن السخرية - فى جانب - ترتبط بمفهوم اللعب فى الفن عند شيلر ، والنظرة الكانتية للفن على أنه نشاط حر . إننا نطلب السخرية ، «نحن نطالب بضرورة تصور الأحداث والناس ، وبالاختصار لعبة الحياة كلها - وعرضها على أنها لعبة»(٤٦) . إن السخرية مرتبطة بالتناقض الظاهرى . إنها «شكل من أشكال التناقض الظاهرى. والتناقض الظاهرى هو ما هو عليه ، وهو خير عظيم»(٤٧) . إن السخرية هى إدراكه لحقيقة أن العالم فى ماهيته متناقض ظاهريا ، وأن وجهة النظر الملتبسة هى وحدها التى تستطيع أن تلتقط كليته المتناقضة . إن السخرية عند شلجل هى الصراع بين المطلق والنسبى ، الوعى المتزامن للاستحالة وضرورة وجود قدر كامل من الواقع(٤٨) ، وعلى الكاتب أن يشعر بالالتباس إزاء عمله ، إنه يقف فوقه وبمعزل عنه ، ويستغله على نحو ملئ باللعب تقريبا .

(٤٥) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٨٩ .

(٤٦) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٣٦٤ .

(٤٧) المصدر السابق ، ص ١٩٠ .

(٤٨) المصدر السابق ، ص ٣٢٢ .

يقول شلجل : «لكى تكون قادرا على أن تصف شيئا على نحو حسن عليك أن تكف عن أن تكون شغوفاً به . وطالما أنّ الفنان يبدع وهوملهم يظل - على الأقل من أجل التوصل - فى إطار غير حر للعقل»[٤٩] . وهكذا يقتضى الفن «إطاراً حُرّاً للعقل» ، إن قوة الفنان هى أن يرفع نفسه فوق «قمته»[٥٠] ، و«السخرية هى وعى جلى بالفوضى الكاملة اللامتناهية»[٥١] ، وعى كامل بالعالم الحالك الملغز ، لكنه أيضا وعى ذاتى رائع ؛ لأن السخرية هى محاكاة ساخرة ، إنّها «تهريج مفارق» يحاول «أن يرتفع فوق فن الإنسان وفضيلته وعبقريته»[٥٢] ، وهكذا ترتبط السخرية «بالشعر المفارق» ، ترتبط «بشعر الشعر» الذى يجده شلجل عند بندار ودانتى وجوته . إن السخرية عند شلجل هى الموضوعية ، التفوقية الكاملة ، الانسلاخ ، توظيف مادة الموضوع . وشلجل أثنى على رواية «فلهلم ميستر» لجوته ؛ وذلك بسبب السخرية التى صور بها مؤلفها بطله الذى يبدو أنه «يبتسم من ذرى روحه وهو يطل على رائعته»[٥٣]. وهو يبحث عن مواقف مماثلة عند أريستوفانس وسرفانتس وشكسبير وسويفت وسترن وجان بول .

ولا يوجد دليل على أن شلجل وجد السخرية فى إشارة المؤلف الدائمة فى عمله والتدمير المتعّمد للوهم . ولا نجد إلاّ فى شذرة واحدة (رقم ٤٢ من

(٤٩) المصدر السابق ، ص ١٨٧ .

(٥٠) المصدر السابق ، ص ١٩٥ .

(٥١) المصدر السابق ، ص ٢٩٦ .

(٥٢) المصدر السابق ، ص ١٨٩ .

(٥٣) المصدر السابق ، ص ١٧١ .

«اللوقيوم») لتصوير المهرج الإيطالى الذى يمكن تفسيره[٥٤] . غير أن شلجل يتحدث هناك عن الشعر بصفة عامة لا عن الدراما ، والإشارة للمهرج لاتعنى إلا أن المؤلف الساخر يبتسم دائما إزاء وسيطه غير الكامل بمثل ما يضحك المهرج من دوره الكوميدى . ولا توجد أى تزكية لحيل الفن المغرقة فى القدم : التأليف المسرحى على خشبة المسرح ، والتمثيلية داخل التمثيلية ، والمؤلف يتبدّى فى روايته ؛ مما أصبح مفضلا بصفة خاصة عند تيْك وبرنتانو ، وإ.ت.أ. هوفمان ، وهاينى ، وأصبح يعرف باسم «السخرية الرومانسية» . وفى ذلك الوقت الذى صاغ فيه شلجل أفكاره عن السخرية لم يعرف كوميديات تيك ، ولم يعتبرها على الإطلاق تحققا لمُثُله . وكتّاب السخرية عنده هم : جوته وشكسبير وسرفانتس لا رفاقه الرومانسيون[٥٥] . زيادة على ذلك فإنّ نظرية شلجل تفضى إلى تفسير ذاتى ؛ ففى روايته «الوسنلة» امتدّ بمُثُل مثل الذاتية المفرطة وهو يتلاعب بالوهم واللامسئولية الخلقية والفنية . ولايوجد تناقض بين هذين الموقفين . وفى التفكير الجدلى ينتقل طرف بسهولة إلى الطرف الآخر .

لقد أدخل فريدريك شلجل مصطلح السخرية فى المناقشة الأدبية الحديثة ، ومن قبل لم تكن هناك إلا إشارات عند هامان . واستخدام شلجل للمصطلح يختلف عن المعنى البلاغى الخالص السابق وعن مفهوم السخرية التراجيدية عند

(٥٤) المصدر السابق ، ص ١٨٩ .

(٥٥) تفسير السخرية عند شلجل ورد بشدة عند كاث فريدمان «السخرية الرومانسية» ، مجلة علم الجمال ، العدد ١٣ (١٩١٩) ص ٢٧٠ – ٢٨٢ ، وكارل انبز «فيشته وفكره عن السخرية الرومانسية» ، المصدر السابق ، العدد ١٤ (١٩٢) ص ٢٧٩ – ٢٨٤ ، وألفردلكسى : «السخرية الرومانسية عند تيك» ، تشابل هيل ، ١٩٢٢ ، وأوسكار فالزل : «الرومانسيون» ، بون ، ١٩٢٤ ص ٧٢ – ٩٢ . وأنا مقتنع بدراسة رايموند امرهافر : «ذاتية وموضوعية السخرية الشعرية عند فريدريك شلجل» ، المجلة الألمانية ، العدد ٢٦ ، (١٩٥١) ص ١٧٣ – ١٩١ .

سوفوكليس ، الذى طوّره فى أوائل القرن التاسع عشر كونوب ثير لوول . ومفهوم شلجل قد أخذ به سولجر ؛ حيث اتخذ له مكانة محورية للنظرية النقدية .

وكل الفن أصبح بالنسبة له سخرية . وقد انتقد هيجل وكيركجور مفهوم شلجل وخطأه تماما بسبب إيمان شلجل الكامل بفلسفة فيشة عن الأنا ، باعتبار المفهوم انتهازية شديدة وحمية فنية وأخلاقية(٥٦) . ولكن فى النصوص الفعلية لايوجد أى تبرير لمثل هذا الانتقاص . وعلى أى حال على الإنسان أن يدرك أن السخرية عند شلجل ليست إلا عنصرا واحدا من الوعى الذاتى الحديث مقترنا بمتطلبات مختلفة جدا .

ومن بين هذه المتطلبات ما يطالب به فريدريك شلجل بأسطورة جديدة ، أسطورة فلسفية متطورة الوعى الذاتى وساخرة . وفي خطبته عن علم الأساطير وهى ما تشكل أيضا جزءا من «كتابات عن الشعر» (١٨٠٠) يطور شلجل الأطروحة - الشائعة اليوم والتى لاتزال سائدة - القائلة : إن الأدب الحديث ينقصه دعم الأسطورة التى هى التربة الأم . إن الأساطير الكلاسيكية والمسيحية قد استخدمت طوال مسار الأدب الحديث ، وإن الألمان الذين سبقوا شلجل وخاصة هردروكلوبشتك قد دعووا بصوت عالٍ إلى إحياء الأسطورة الألمانية والعودة إلى مصادر الخيال الشعبى . لكن شلجل يقترح أسطورة جديدة ومختلفة تدفع إلى إيجاد نسق جديد من العلاقات ، «تعبير إلغازى عن الطبيعة

(٥٦) كونوب ثيرلوول : «عن السخرية عند سوفوكليس» ، أعيد طبعه فى «المتبقيات الأدبية واللاهوتية» (لندن ، ١٨٧٨) الجزء الثالث ، ص ١ - ٥٧ . وعن سولجر وهيجل انظر الملاحظة فى الهامش ص ٢٩٩ وص ٣٢٤ سورين كيركجور : «فحوى السخرية» (١٨٤١) ترجمتان ألمانيتان ، ميونخ ١٩٢٩ .

المحيطة»[٥٧] من الفلسفة الألمانية المثالية الجديدة (فيشة) والفيزياء الجديدة (الفلسفة الطبيعية عند شلنج) والطبيعة الحقة للأسطورة الجديدة تركت غامضة فى هذا البيان . ويقترح شلجل - كمصادر أخرى - وحدة الوجود عند الفيلسوف سبينوزا والأسطورة الشرقية وخاصة الهندية ، وهى إشارة تابعها فيما بعد على نحو نسقى فى دراساته الهندية . ولكن واضح أن شلجل لايعنى بالأسطورة مجرّد نظرة كونية جديدة أو مجرّد استغلال للمفاهيم الفلسفية ، إنّه يفكر فيها بالأحرى كنسق من التراسل والرموز . إن الأسطورة هى مقابل «فطنة الشعر الرومانسى» على نحو ما هو متمثل فى أعمال سرفانتس وشكسبير «الحافلة بتشوش مرتب ترتيبا كاملا ، والتقابل الساحر للأضداد ، والتبديل الإعجازى الخالد للحمية والسخرية» . والأسطورة هى شئ يسميه «علم أساطير غير مباشر»[٥٨] ، رؤية كونية جديدة تلغى مسار العقل المنطقى ، وتعود بنا إلى «فوضى الخيال الجميلة» ، السديم الأصلى للطبيعة الإنسانية ، والذى لا أعرف بعد رمزا أكثر منه جمالا إلا على أنه حشد حافل من الآلهة القدماء»[٥٩] . ومهما يكن غموض هذا التعبير فإنّ المعنى يصبح واضحا إذا رأينا الفقرة فى ضوء تصريحات أخرى عن السخرية والرومانسية . إن «المثالية» (بمعنى فلسفة فيشة) تعنى اللعب الحر ، أى الحياة كلعب والفن كله كرمز . وشلجل لم يكن قد استخدم بعد التفرقة بين المجاز والرمز والتى رسمها جوته وشلنج . وهو يستطيع أن يقول : «الجمال كله مجاز» ، و«لأنّه مما يمكن التعبير عنه فإنّ الإنسان لا يستطيع أن يعبّر

(٥٧) المصدر السابق ، ص ٣٦١ .

(٥٨) المصدر السابق ، ص ٣٦١ .

(٥٩) المصدرالسابق ، ص ٣٦٢ .

عمّا هو فى الذروة إلا على نحـو مجازى»[٦٠] لهذا فإن الفن أسطورة ورمز ، بل وحتى «سحر إلهى»[٦١].

وهناك مزيد من الضـوء يمكن إلقاؤه على تصور شلجل للشـعر من خلال شذرات عن الجمال نُشرت حديثا ، وفى هذه الشذرات يفرّق شلجل بين الكثرة والوحدة والكلية فى الجمال . وهذه الثلاثية مستمدة من قائمة الفيلسوف كانْت عن مقولة الكم[٦٢] ، والتى يفسّرها على أنها الامتلاء والثراء والحياة فى العمل الفنى ، التناغم والتنظيم والكمال أو الألوهية . والمعياران الأولان هما المتطلبان المعروفان للغاية والخاصان بالوحدة والتنوع ، النسْج المحلى والنظم الـعام ، أو مهـما يكن ما نسـميـه بهما اليـوم . والمقولة الثالثـة هى نفسـها الأسطورة أو اللامتناهى فى فقرات أخرى . وأحيـانا فإنّ مالدى شلجل فى عقله هو ببساطة الكيف الكونى للفن الذى كان شائعا عند شيلر وكانْت ، «اللامتناهى» هو الجليل أخلاقيا ، تأكيـد حرية الإنسان الخلقية ، مقاومته للمـعاناة فى التراجيديا[٦٣] . ولكن فى معظمه ، مع تأكيد وتكرار متزايدين ، يصبح الشعر جزءا من الإبداع الإلهى ، توازيا أصغر للعـمل الفنى الذى هو الطبيعة : «كل الألعـاب المقدسة للفن ليست إلا محاكيات بعيدة للعب اللامتناهى للعالم ، للإبداع الذاتى الخالد للعمل الفنى»[٦٤] – وهكذا تأتى فقرة قديمة وقد صيغت بمصطلح وحدة الوجود . لكن سـرعان ما نجـد عبـارات مثل : «الفن هو تجلٍّ مـرئى لمملكة الرب على

(٦٠) المصدر السابق ، ص ٣٦٤ .

(٦١) قراءات فلسفية ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٤ .

(٦٢) عن كانت . نقد العقل الخالص ، الطبعة الثانية ، ص ١٠٦ .

(٦٣) كتابات فلسفية جديدة ، ص ٣٧٦ .

(٦٤) مينور ، المجلد الثانى ، ص ٣٦٤ .

الأرض»[٦٥] و«ما يمكن أن يكون جميلا هو وحده الذى له علاقة باللامتناهى والإلهى»[٦٦] أو الشعر «ليس شيئا آخر سوى تعبير خالص عن الكلمة الخالدة الباطنية لله»[٦٧] . والشعر يزداد توحّدا مع الفلسفة والدين . والفلسفة والشعر يجرى الإعلان عنهما باعتبارهما شكلين مختلفين من الدين وتواجه وحدة الفلسفة والشعر على أنها هدف أقصى[٦٨] . وفى الحقيقة يجرى الإعلان عن الشعر أولا على أنه «فقط هو تعبير آخر عن النظرة المفارقة نفسها للأشياء ولا يختلف إلا في شكله» عن الفلسفة المثالية[٦٩] . وبعد التحول الذى طرأ على شلجل أصبح الشعر بالنسبة له لا يشكل مع التاريخ والأسطورة واللغة والعلم والفن إلاّ شعاعا واحدا من أشعة النور الوحيد للمعرفة الأرقى ، وهى الكشف أو الوحى[٧٠] . وهكذا فَقدَ الشعر المزيد من معناه الخاص وأصبح مختلطا وممتزجا مع الدين والفلسفة والكون كله . وحتى قبل هذا ، تحدث بحثه «حديث عن الشعر» (١٨٠٠) عن «الشعر الهلامى واللاشعورى الذى يتحرك فى النباتات ، ويشعّ فى النور ويبتسم ، فى الطفل ، ويتألّق فى زهرة الشباب ، ويسطع فى الصدر ، الحب لدى المرأة»[٧١] . ولكن يمكن حينذاك لأحد المحاورين أن يتساءل ساخرا : «إذن كل شئ شعر ؟!»[٧٢] . ولكن فيما بعد ،

(٦٥) قراءات فلسفية ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٤ .

(٦٦) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٤٦ .

(٦٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن ، ص ١٩٢ .

(٦٨) مينور ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٤ ، ص ٣٠٠ .

(٦٩) كرشنر : الأدب القومى ، ص ١٤٣، ص ٣٠٠ .

(٧٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٧ .

(٧١) مينور ، المجلد الثانى ، ص ٣٣٩ .

(٧٢) المصدر السابق ، ص ٣٥٤ .

إذا سأل إنسان شلجل ما إذا كان كل شئ خيرا وجميلا هو الدين فإنه يكون قد تلقّى ردّاً إيجابيا محكما . وعلى الإنسان أن يدرك مدى تأثير هذا التعبير الكونى عن معنى الشعر (مع وجود تشابهات وتماثلات عند أفلاطون وشلى) خلال القرن التاسع عشر . لقد كان تطورا مُفْضيا - على نحو حتمى - إلى إقامة نظرية أصيلة عن الأدب .

وتأملات شلجل العديدة عن الأجناس الأدبية الجزئية برهنت على أنها أكثر فائدة من تعميماته الغامضة عن دلالة الشعر . ففى كتاباته المبكرة عن الأدب اليونانى هو مهتم أكثر بنظرية الأجناس الأدبية ؛ لأن تطور الأدب اليونانى قد زوّده بمسْح للأجناس الأدبية الرئيسية . وهو لم يتوصّل إلى مناقشة التراجيديا بالتفصيل ، بل ناقش ارتباطها بهوميروس وخصص مناقشات مستفيضة للملحمة. ولقد رفض بشدة تقدير أرسطو للملحمة والتراجيديا ، وتحدث - وهو يستخدم نظريات فولف عن التأليف التراجيدى للقصائد الهوميروسية - عن نظرية الملحمة التى يجد فيها كل عضو أكبر أو أصغر - مثل الكل - حياته ووحدته الداخلية(٧٣) . وهكذا نجد أن الملحمة لها نظمها المختلف عن نظم الدراما : فهى لا تبدأ فى «ميديا» ، بل تنتهى أيضا فيها . إنها دائما استمرار وبداية لشئ آخر فى الوقت نفسه(٧٤) . والأحداث في الملحمة ليست أحداثا حرّة أو قرارات ضرورية للقدر ، بل هى أحداث عارضة وبالصدفة ، فكل ما هو عجيب عَرَضى .(٧٥) والوشيجة القائمة وسط بعض المناقشات المعاصرة بين شيلر وجوته

(٧٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٨٤ ، ص ٢١٥ فى الملاحظات فى الهامش ، ص ٢٢٩ فى الملاحظات فى الهامش .

(٧٤) المصدر السابق ، ص ٢٨٧ ، ص ٢٢٢ - ٢٢٣ .

(٧٥) المصدر السابق ، ص ٢٨٨ .

واضحة ، غير أن التقابل الذى أقامه شلجل بين الملحمة المجزّأة تماما والدراما الموحدة هو تقابل مبالغ فيه ومدرسى فى صرامته ، فهو يتصور الملحمة كسلسة من الأحداث التى تتم بالصدفة والتراجيديا قائمة على القدر والضرورة .

لقد ناقش شلجل الرواية فيما بعد بأصالة أكبر وبشكل موحٍ أشد فى ارتباطها الشديد بنظرياته عن الرواية والأسطورة والسخرية وبممارسة معاصرة فعلية . وإن دراسته «رسالة عن الرواية» (وهى أيضا جزء من «حديث عن الشعر») تمثل برنامجا وتاريخا ودفاعا ضمنياً عن محاولته لكتابة الرواية غير المحظوظة «الوسنده» (١٧٩٩) . وشلجل لا يطيق الفن الواقعى رغم أنه مُفْعم للغاية بالحياة فى تنوّعها وامتلائها . وهو يندّد بالرواية الواقعية عند الإنجليز بما فيهم فيلدنج[٧٦] ، وهو يعجب بسويفت وسترن وديدرو . ورواية «جاك رجل القدر» التى تتفوّق على سترن خالية من الخليط العاطفى الانفعالى . وجان بول يتفوّق أيضا على سترن ؛ لأن «خياله أكثر مرضا ، ومن ثمّ فهو أكثر غرابة ، ومن ثمّ فهو أكبر شطحا خياليا»[٧٧] . لكن كل هذه الروايات الحديثة لا تبدو له إلا على أنها تمهيد لفهم «الفطنة الإلهية» ، وفهم الخيال عند أريوستو وسرفانتس وشكسبير . وهكذا لا تدخل الرواية فى فئة تجمعها مع الملحمة على الإطلاق ، لأن الملحمة (وهو لايزال يفكر فحسب فى هوميروس) غير شخصية وموضوعية وبطولية ، على حين أن الرواية - فى رأيه - تعبّر عن حالة ذاتية ، وتسمح بالغوّص فى فكاهة الكاتب التى لا موضع لها فى الملحمة . وشلجل يفهم من الرواية الفن «الساخر والشاطح فى الخيال الرومانسى» عند سرفانتس وسترن وديدرو وجان بول وروايته هو (لوسنده) . وهو يعترف بأنّ الرواية

(٧٦) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٣٦٨

(٧٧) المصدر السابق ، ص ٣٦٩ .

الواقعية تقول لنا (على نحو ما تحكى رواية «سيسيليا» لفانى برنى) كيف ضاق الناس فى لندن ذرعا واستياءً أو (كما فعل فيلدنج) كيف أن بلداً تصاحبه اللعنات ، لكنه يحب فى الروايات «الزخرفة الشبيهة بالزخرفة العربية» (وهو مصطلح مستمد من جوته)، والتلاعب بالخيال والسخرية وما هو ذاتى .
وهكذا يرى أن «اعترافات» جان جاك روسو رواية أفضل من «هلواز الجديدة» لنفس الكاتب(٧٨) . وروايته هو (لوسنده) تتألف من مثل هذه الزخارف أو ما يسميه ذلك القرن «الإنشادات» بالنسبة للاعترافات الشخصية المثيرة الشديدة ، ورواية «هنريخ فون أو فترنجن» تربط بين الرواية والأسطورة . وفى دراسته «رسالة عن الرواية» يقول إن رواية «فلهلم ميستر» لجوته قد فقدت مكانتها المحورية السابقة ، ولا يجرى الثناء عليها إلا لمحاولة إيجاد المثال المستحيل الخاص بتوحيد الكلاسيكى مع الرومانسى (٧٩) ، وتترابط الرومانسية والسخرية والأسطورة جميعا فى هذا النوع الشامل الكلّى ، ألا وهو «الرواية» التى تتضمّن القصّ والأغنية والأشكال الأخرى ، والهرميّة القديمة للأجناس قد جرت الإطاحة بها . وقد أُنزلت الدراما والملحمة من على العرش وجرى تنصيب الرواية ، لكنها رواية خاصة جدا ؛ فأساطير توماس مان الساخرة أو جويس أو كافكا هى أقرب إلى تحقيق نبوءته عن الرواية الواقعية فى القرن التاسع عشر . بل لقد رأى شلجل نتائج كتابة الروايات «انطلاقا من علم النفس» ، «وما يبدو مفرطا فى عدم الترابط والتفكك هو أن ننتقل حتى من أبطأ تحليل وأكثره تفصيلا للشهوات غير الطبيعية ، والعذابات الأكثر شناعة ، والمجاعة المؤدية إلى التمرد ، والعقم المقزز الحسى والروحى» (٨٠) .

(٧٨) المصدر السابق ، ص ٣٧٤ – ٣٧٥ .

(٧٩) المصدر السابق ، ص ٣٨٦ .

(٨٠) المصدر السابق ، ص ٢٢٣ .

لكـنه لا يكاد يصادق على اقتراحه الـساحر ؛ حيث إنه لم يكن المزيد من ذوقه أكثر من تأمّل الفن «الشبيه بالحياة» .

وفى كتاباته المبكرة عن الشعر اليونانى تعد التراجيديا ذروة الأدب اليونانى، بل ذروة كل الآداب . وسوفوكلـيس بصفة خاصة قـد وحّده بالكامل مع أعلى جمال ، إنه تناغم الكل حتى أنه لم يكن هناك مزيد من الثناء[٨١] . وقد جرى تفسير التراجيديا اليونانية على أنها نزاع ضرورى بين البشر والقدر ، لكن ذلك النزاع ينحل فى التناغم ، والبشر ينتصرون حتى لو انهـزموا ماديا وجسمانيا . ورغم أن هرقل فى مسرحية «بنات تراخيس» يعانى؛ فإنه «يحلق صُعُدًا فى النهاية حرا»[٨٢] . وشكسبير من جهة أخرى – وهو مثال التراجيديا «المهم» أو «الفلسفى» – يُمَرْكز فنّه حول الشـخصية لا القـدر . والانطباع الكلى لمسرحـية (هاملت) هو ذروة اليأس . والنتـيجة النهائـية لها هى «التنافر الشـديد الذى يقسم البشـر والقدر للأبد»[٨٣] . وخلال السنوات الوسطى المثمرة تراجع اهتـمام شلجل بالتراجيديا لصالح الرواية . وقـد عاود اهتمـامه بها فى «تاريخ الأدب القـديم والحديث» (١٨١٢) . ونحن نجد فى سياق مناقشـة كالدرون نظرية أنماط ثلاثية جديدة أو نظرية مراحل ثلاثية جديدة للتراجيديا . والفن التصويرى الخالص لنسْخ الواقع هو أحط مرحلة . والمرحلة الثانية هى تصوير الكل ؛ «حيث العالم والحياة فى تنوعهـما الكامل وتناقضـاتهما وتعـقيداتهمـا الفريدة ، وحيث يجـرى تصوير الإنسان ووجـوده ، هذا اللغز الضـمنى على أنه لغـز» . وشكسبيـر هو أعظم أستـاذ لهذه المرحلة . ولكن وراءها تظهـر مرحلة ثالثة فـيها لا يعـرض كاتب

(٨١) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٧ .

(٨٢) المصدر السابق ، ص١٤٢ .

(٨٣) المصدر السابق ، ص ١٠٧ .

الدراما لغز الوجود فحسب ، بل يحل اللغز أيضا ، ويظهر كيف أن «الأبدى يظهر من خلال الكارثة الأرضية»(٨٤) . وهذه التفرقة الثلاثية يشرحها تصنيف لاحق ومختلف للأنواع الثلاثة للكوارث فى التراجيديا يمكن مقارنتها بالثلاثة مراحل فى «الكوميديا الإلهية» لدانتى ، وهى : الجحيم ، المطهر ، الفردوس . وقد يفنى البطل تماما مثل ماكبث أو فالنشتين أو فاوست (فى الأسطورة الألمانية ؛ لأن شلجل لم يكن قد عرف بعْد النهاية السعيدة عند جوته) . والنوع الثانى للحل هو التصالح فى نهاية «الثلاثية» لأسخيلوس أو فى «أوديب فى كولونوس» ، والمرحلة الثالثة وأعلاها هى التحول الروحى للبطل . وفى هذا يضرب شلجل المثل بالنهايات المسيحية فى تمثيليات كالدرون ، كما أنّها تعد تبريرا للمكانة الممتازة التى ينسبها الآن لكالدرون .

وواضح - بصفة عامة - أن شلجل يتمسّك بمذهب تمايز الأجناس الأدبية ، بل يتمسّك حتى بنقائها ، وفى كتاباته المبكرة يندد بشدّة بخلط الأجناس الأدبية على أساس أنه مرض حديث(٨٥) ، بل إنه - فيما بعد - أثنى على لسّنج ؛ لأنه أظهر أن كل عمل «يجب أن يكون ممتازا فحسب فى جنسه ونوعه وإلاّ أصبح شيئا ثانويا بصفة عامة»(٨٦) . وهو يندد بالتصنيفات المتخلقة ، لكن واضح أنه يتفق مع المحاورين - فى كتابه «حديث عن الشعر» - الذين يقولون إن «تخيل الشاعر يجب ألا يصّب نفسه فى شعر سديمى بصفة عامة ، بل إن كل عمل يجب أن يكون له طابع مميز كامل وفق الشكل والجنس» . وإنّ نظرية الأجناس يجب أن تكون نظرية خاصة عن الشعر . وهذه النظرية قد تعدّلت نوعا ما فى الطبعة المنقحة

(٨٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٨٥ .

(٨٥) مينور ، المجلد الأول ، ص ٨٩ ، ص ١٠٢ .

(٨٦) عقلية لسنج ، المجلد الأول ، ص ٢٤

اللاحقة عندما يعترف محاور آخر بأن «الشكل الجوهرى للشعر يكمن فى أجناسه المتميزة ونظرياتها» ، ولكن ليس «فى ماهية الشعرنفسه ، التى هى وحدها تخيّل ابتكارى وإبداعى خالد»[٨٧] . وعندما زكى شلجل الرواية الرومانسية صاغ بالأحرى مبادئ جنس شامل جديد بدلاً من أن يدعو إلى خلط الأجناس القديمة . زيادة على ذلك فإنّ شلجل وهو يناقش اللاكووون للسنج لا يحبّذ وحدة فعلية للفنون . إنه - بشكل حساس - ينقد لسنج لأنه تجاهل الاختلافات بين النحت وفن التصوير ، وقال إن كل فن يجب أن يحاول أن يقهر محدوديات مادية . ولما كان النحت يستخدم مادة ثقيلة جامدة مثل الحجر فإنه يجب أن يحاول أن يحيا ويقوم بعملية إحياء . ولما كانت الموسيقى متدفّقة وسيّالة فإنها يجب أن تحاول أن تعبر عن الدائم «البناء معبد شامخ من العلاقات الأبدية للتناغم» وترك «الإحكام الكلى يصرخ فى نفس المستمع» . إن الشاعر يستخدم أيضا الصوت الذى يحدث بتتابع فى الزمن ، لكن فى نهاية القصيدة «فإن الكل يجب أن يقوم بوضوح أشبه بلوحة فى استعراض أمام عيون المستمع أو حتى القارئ» . إن الشعر هو الفن الكلى ، ومن ثم يمكن أن توجد قصائد وقد كُتبت كلها بروح فن التصوير وأخرى موسيقية أو حتى الاثنين معا . وهناك عدة أعمال لسرفانتس وتيْك وبعض قصائد القدامى وجوته تطرح كأمثلة للقصائد التى تستمد شيئا من فن النحت» والشعر الوصفى فى القرن الثامن عشر يجرى التنديد به - على أى حال - لا لأنه حاول أن يحقق تأثيرات فن التصوير فى الشعر ، بل لأنه شعر ذرى لايهتم إلا بالجزئيات : «هذا هو موت كل شعور بالفن الذى يقوم قبل كل شئ وأساسا على رؤية الكلى»[٨٨] .

(٨٧) مينور ، المجلد الثانى ، ص ٣٥٥ .

والطريق مفتوح هنا للقصائد المصورة عند الرومانسيين والأغنيات الموسيقية فى الكلمات والشعر المنحوت عند كيتس ولاندو وجوتييه . ولكنه لا يدعو إلى وحدة الفنون واستيعاب للفن الواحد من جانب فن آخر ، ويظل الشعر محتفظا بمكانته المحورية على أنه أشد الفنون شمولية .

لقد اعتقد شلجل أن الفعل الإبداعى هو مركّب من الشعور واللاشعور ، مركّب من (الغريزة) و(القصْد) . وعلى أى حال فإنه فى «أحاديث فى الشعر» توجد فقرات تتأمل فى إمكانية وجود مدارس للشعر . وحتى يجرى التعبير عن أمله فى أن الشعر الذى كان «قصة للأبطال ، ثم لعبة للفرسان ، وأخيرا حرفة لدى المواطنين أن يصبح علما شاملا للمدارس الحقيقية والفن الأمين للشعراء المبتكرين»(٨٩) . ورغم أن هذا قد يبدو أشبه بتزكية للنزعة الأكاديمية الشديدة وللفن كحرفة (وقد جرى تفسيره على هذا النحو)(٩٠) فإنه لا يمكن أخذه على نحو حرفى ، وذلك فى ضوء كل كتابات شلجل الأخرى . إن مفهوم الشعر عنده مرتبط ارتباطا شديدا بمفهوم الشعر عند شلنج ونوفالس اللذين يستخدمان بالفعل مصطلح «اللاشعور» ، وإن فكرة (المدرسة) هى مجرد صياغة متناقضة ظاهريا لرغبة شلجل فى الفن الجمعى ، الفن الاجتماعى للمستقبل ،للمثال الرومانسى الكلى ، «للتفلسف السيمفونى» ، وإن مدرسته هى «تجمّع» ، «منتدى» وليس «مذهبا فى الإنشاد» بأسلوب «الشعر الإنشادى» وكذلك فى تلميحاته عن دور الفنان فى المجتمع واضح أنه متناقض . إنه يمكن أن يسميه «أنانيا منعزلا» ، ويقترح أنّه حتى فى العادات الخارجية فإنّ طريقة حياة الفنانين

(٨٨) عقلية لسنج ، المجلد الأول ، ص ٢٣٦ - ٢٤٠ .

(٨٩) مينور ، المجلد الثانى ، ص ٢ ، ص ١٨٥ ، ص ٣٥٢ .

(٩٠) عن فريدريك جوندورف : الرومانسى (برلين ، ١٩٣٠) ، ص ٥٥ .

يجب أن تكون متميزة على نحو شامل عن الآخرين . إنهم يشكلون طبقة كهنوتية ، طبقة عليا منزلقة نبيلة لا بالمولد بل بالتخصص الذاتى الحر»[٩١] ، وهذا الموقف يلائم نمط حياته وكبريائه وكراهيته للإنسان المتوسط الألمانى ، والممثلين الثقافيين لعصر التنوير فى برلين ، ورغبته الحاضرة أبدا فى «إثارة إعجاب البورجوازى» ، وهذا شئ بارز فى تناقضاته الظاهرية والصيغ الفطنة . لكن شلجل عارض الفنان المعزول الفرد الخالص ، وهو ما يسميه «الانعزال فى الحجرات»[٩٢] فى الأدب الألمانى القديم . وفى فترة وصول نزعته الليبرالية للذروة فى دفاع جورج فورتر الثائر الألمانى ، وقد امتدحه شلجل باعتباره كاتبا «اجتماعيا» عاش وفق مثاله عن الإنسان الكلى[٩٣] . وهو فى وصفه لمكانة لسّنج فى الأدب الألمانى وضع يده على الوحدة ، أحاديته المفردة فى الصراع أكثر مما وضع يده على أى شئ آخر[٩٤] . والتصور الكلى عند شلجل للنقد الإشكالى و«الموسوعية» يفترضان فريق عمل ونوعا ما من الترابط ، يفترضان جماعة من الأصدقاء أو على الأقل فئة من الكتبة ، صفوة . وعندما كان فيضان الحماس للشعر الشعبى فى ذروته فى ألمانيا لم يشارك فيه شلجل وإن كان قد أعجب بالشعر الأسطورى القديم . بل لقد كتب عرضا ساخرا لمجموعة من الأغنيات الشعبية الألمانية ، وتهكم من عرض تحليلى لـ«معجزات الصبية» لجوته[٩٥] ، ولم ير فى كتابه «تاريخ الأدب القديم والحديث» الشعر

(٩١) مينور ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٣ .

(٩٢) المصدر السابق ، ص ١٢٢ .

(٩٣ المصدر السابق ، ١٢٩ .

(٩٤) عقلية لسّنج ، المجلد الأول ، ص ١٤٩ – ١٥١ .

(٩٥) كورشنر : الأدب القومى ، ص ١٤٣ ، ٣٦١ – ٣٦٩ وإدانته لهذا العمل لجوته ورد في رسالة إلى أخيه فى ١١ نوفمبر ١٨٠٥ (المجلد الأول ، ص ٢٤٦) .

الشعبى قيمًا إلا كشئ متبقٍ من الشعر البطولى القديم . بل لقد اعتبره برهانا على تحليل الشعر القومى الحقيقى[٩٦] : «إنه ليس دائما الظرف الملائم الحق من أن الشعر الذى يجب أن يلهم يبقى حيا ويطور على نحو أبعد روح أمة بكاملها ، وهو يترك هذا للشعب وحده»[٩٧] . والتركيز الآن على الشعر باعتباره تعبيرا عن أمة وعن طابعها الفريد : الأدب القومى يجب أن يقوم على أساطيره وتاريخه وخرافاته ، ويجب أن يستجيب للأمة بكاملها . ولكن عندما امتدح الأدب الإسبانى على أنه أشد «الآداب قومية» انسحب وأعلن أنه أبعد ما يكون عن «اعتبار وجهة النظر القومية هى وجهة النظر الوحيدة التى بها يمكن الحكم على قيمة الأدب فى التاريخ العالمى»[٩٨] . إن القيمة العليا الآن هى الدين ، هى الوحى .

ولم يشارك شلجل إطلاقا فى نبوءة من جاؤوا بعده عن موت الشعر ، وذلك لسبب واحد هو أنه لم يتصور الشعر إطلاقا على أنه مهارة معزولة . لقد آمن مع هردر بأنّ الشعر هو اللغة الأم للجنس البشرى ، وأنه وظيفة طبيعية للإنسان. ولقد رفض الرأى القائل إن الشعر ليس «لغة طفل رمزية للبشرية فى شبابها»[٩٩] . إن الشعر نشاط للعقل الإنسانى الذى لا يمكن أن يختفى ، بل بالأحرى يجب استكماله في المستقبل ، وليس مستكملا فى الماضى . وهو يشعر بأن الإنسان يكسب ولا يخسر فى قوة وحساسية شعوره ، فى القوة الحيوية الجمالية الحقيقية[١٠٠] .

(٩٦) الأعمال الكاملة ، الجزء الثانى ، ص ٥٤ .

(٩٧) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٣٩ .

(٩٨) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٦٥ .

(٩٩) مينور ، المجلد الأول ، ص ١١٨ .

(١٠٠) المصدر السابق ، ص ١٢٠ .

وهو لا يطبق عبادة العصر الذهبى للشعر ، والعصور الذهبية للشعر الفرنسى والإنجليزى هى بالنسبة له *ليست ذهبية أو شاعرية على الإطلاق*[١٠١] وعلى الأقل فإنه يرفض – بالنسبة للعصور الحديثة – فكرة الدائرة ، فكرة النمو والتدهور ، ويلتقط مثال كالدرون على أنه هو إعادة ميلاد فجائية فى عصر فيه تفسّخ شامل مطبق ورأى فيه طائر العنقاء ينهض من رماده [١٠٢] . لقد آمن حتى فى سنواته الكاثوليكية بإضفاء الطابع الكمالى والاستكمالى ، وآمن *بالنظم المفتوحة للأدب الحديث* ، *وآمن بدوره الحضارى العظيم* . *إنه* لم يستطع أن يكون قائد جماعة ، المبشر (بالثورة الجمالية) فى ألمانيا . وفوق كل شئ فإن *الشعر الرومانسى* ، *الشعر الحديث* ، *كان بالنسبة له «الشعر الكلى التقدمى»*[١٠٣] .

هذا ولن نلقى إلا نظرة سريعة موجزة على إنجازات فريدريك شلجل كمؤرخ وباحث وناقد تطبيقى . لقد كان التاريخ الأدبى هو طموحه المبكر وتحقق بتاريخه المتناثر عن الشعر اليونانى . وهناك تخطيط موجز هو «حِقَب الشعر» له مكانة محورية فى «كتابات عن الشعر» . وفيما بعد – إبّان حياته – اعتبرت محاضراته «تاريخ الأدب القديم والحديث» (أُلْقيت عام ١٨١٢ ونشرت عام ١٨١٥) ذروة رسالته الأدبية . ويرى الشاعر هاينى – فى استعراضه التحليلى الرائع للأخوين شلجل – أن «فريدريك شلجل إنّما قام هناك بعملية مسح للأدب كله من وجهة نظر متقدمة ، لكن هذه النظرة المتطورة هى دائما برج جرس كنيسة كاثوليكية» [١٠٤] لكن

(١٠١) المصدر السابق

(١٠٢) *الأعمال الكاملة* ، *المجلد الثانى* ، ص ٨٤

(١٠٣) مينور ، *المجلد الأول* ، ص ١٢١ ، *المجلد الثانى* ، ص ٢٢٠ .

(١٠٤) «المدرسة الرومانسية» الفصل المخصص عن فريدريك شلجل .

هذه تُعد مبالغة ضخمة . ويجب أن نعترف بأن كتابه الذى يحتوى على هذه المحاضرات ملئ بخيبة الأمل من عدة وجوه بالنسبة للنقد الأدبى . وهو بالأحرى يحاول طرح مسح عام للتاريخ العقلى والدينى والفلسفى والأدبى للبشرية على نطاق صغير بالنسبة للمدى الهائل لطموحه . إن الكتاب يشمل فلسفة للتاريخ تنبأت بالانتصار المظفر للكاثوليكية الرومانسية على قوى التنوير وكل الأشكال الأخرى للنزعة الدنيوية . والتاريخ الأدبى والنقد حاشدان بالعظات الحافلة بالتأملات الفلسفية والدينية ، وتأملات فى تاريخ الأدب مما عفّى عليه الزمن الآن . ولكن رغم هذه التخطيطات الممتدة التى لا علاقة لها بالموضوع الأصلى فإنّ الكتاب يحتوى على الكثير من النقد الأدبى والتاريخ بالمعنى الدقيق ، ومعظمه - وهو قائم فى جانب كبير منه على تخطيطاته وتأملاته الأسبق - يمثل معظم رأيه النّقى والهام عن عديد من المؤلفين والكثير من المشكلات .

لقد ناقشنا بما فيه الكفاية آراء شلجل الأولى عن تاريخ الشعر اليونانى ودائرة ارتفاعه وسقوطه وشرحه لتلاحق الأجناس الأدبية ونظرية الملحمة والتراجيديا كما استخلصها من هوميروس وسوفوكليس. ورغم تمجيده للجمال الكلاسيكى اليونانى ، بل إن تصوره السابق لليونان فيه بعض الملامح الأصلية التى طوّرها فيما بعد باكتمال كبير . وواضح أنه كان واحدا من أوائل من استشعر الخلفية المطلقة أو العالم السفلى المظلم للحياة اليونانية ، وهو العنصر الذى أشاد به نيتشه بعد ذلك بسبعين عاما على أنه العنصر «الديونيسى» . لقد أكّد شلجل أننا يجب ألا ننظر إلى «العربدات والأسراريات المسرحية اليونانية على أنها بقع مُلَطّخة غريبة واستثناءات عارضة ، بل يجب اعتبارها جزءاً جوهريا فى الثقافة القديمة ، وأنها خطوة ضرورية فى التطور التدريجى للروح اليونانية»(١٠٥) وبالنسبة لتقدير العنصر

(١٠٥) مينور ، المجلد الأول ، ص ٢٤٣ - ٢٤٤ .

الأورفى فى الشعر اليونانى وللمسرحيات الأسرارية يأتى تمجيد شلجل لأرسطوفانيس ، والذى كان ساعتها شيئا جديدا نسبيا. وهناك بحث قديم مخصص «للقيمة الجمالية للكوميديا»(١٠٦) . يُنظر إليها فى فرحها وحريتها السامية وذاتيتها الخاصة التى بلا حدود . ويجرى التجاهل التام للغرض الاجتماعى والتفاصيل الواقعية للكوميديا القديمة . ويبدو أريستوفانيس ، وقد سبق السخرية الرومانسية . وحتى فى سوفوكليس يجد شلجل أنه قد صهر «العربدة الإلهية عند ديونيسيوس والجدادة العميقة فى أثينا والوقار الهادئ لأبوللو»(١٠٧) . ولكن مع تحول شلجل إلى ما هو رومانسى ومسيحى أصبحت بصيرته حادة بالنسبة للعناصر غير الكلاسيكية عند اليونانيين . لقد رأى اليونانيين . القدماء الآن أقل تفرّداً أو أصالة فى سياق الشرق القديم . وركز فى أسخيلوس على «الصراع بين الفوضى القديمة وفكرة القانون والنظام المتناغم»(١٠٨) وندّد بالنزعة الطبيعية والمادية اليونانية بقدرة أكبر ، ورأى هذا سائدا فى كل موضع الآن. وفى هذا يسير عبر تطور الدراسات الكلاسيكية الألمانية لعصره : وهو يشارك - وإن كان بشكل متواضع - فى الهجوم على تمجيد اليونانيين من جانب المتحمسين من معاصريه للعصور الوسطى ، ومن جانب أولئك الذين رأووا تطور الحضارة اليونانية من وجهة النظر المسيحية . ولقد تعاطف مع الاهتمام الجديد بالأسطورة اليونانية وتفسيرها الرمزى الذى أدرجه كرويتسر(١٠٩) ، كما تطلع أيضا لإرهاصات الروح المسيحية بين اليونانيين،

(١٠٦) ١٧٩٤ مينور ، المجلد الأول ، ص ١١ .

(١٠٧) المصدر السابق ، ص ١٤٠ .

(١٠٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٣٢ .

(١٠٩) جورج فريدريك كرويتسر (١٧٧١ - ١٨٥٨) : عالم كلاسيكى ألمانى متخصص فى فقه اللغة . أستاذ بجامعة ماربورج (١٨٠٢) وهيدلبرج (١٨٠٤ - ١٨٤٥) وقد اهتم بدراسة الرمزية والأسطورة فى الشعر اليونانى . (المترجم)

ووجد هذا فى سوفوكليس الذى كان لديه «حدس بما هو إلهى» [١١٠] ، والذى تنتهى تراجيدياته بتصالح ونأمة من تغير .

ومع تحوّل شلجل إلــى ما هو رومانسى فـإنّ اهتمامــه بالملموس بالعــصور الوسطى تزايد بشكل كبير . وهنا نجد أن الحث على هذا جاء من أخيه ، وكان هذا بشكل حاسم على الأرجح . لقد خصص بعض أبحاثه فى مكتبات باريس لمخطوطات الشعر الإقليمى والمحلّى والريفى ، تمهيـدا لإصدار طبعة لم تتحقق إطلاقا . وقـد اطّلع بشكل كـبيـر على الأعمال الـثانوية النادرة لبـوكاشـيو . والبحث الذى خصصه لتشخيص بوكاشيو (١٨٠١)[١١١] له قيمة ريادية وأهمية نقدية ، فقـد اقترح شلجل فيــه طرح جماليات للأقـصوصة ، وقد رأى فـيها عرْضـا لحالة ذاتيــة ووجهة نظر ذاتية بشكل غير مـباشر ورمزى [١١٢] . وينتمى شلجل أيضا إلى المعجبين الألمان الأوائل بدانتى (وهو يتّبع فى هذا أخاه) ورأى فيــه دليلا على الطابع الاصطناعى للشعــر الحديث فى أوائله»[١١٣] ؛ حيث إن قصــيدة دانتى تحتــال فى نظمها وفق المفــاهيم المدرسية ، ومن ثَم تتــعارض مع عمل هومــيروس المتنامى الطبيعى . ودون أن يدرى ، عــارض فيكو الذى رأى أن دانتى هو هوميــروس الإيطالى ممثل العصر البطولى . وفى كتــابه «التاريخ» يقرر أنه عند دانتى فإن الشعر والمسيحية ليسا فى تناغم تام ، وأن «الكوميديا الإلهية» هى - على الأقل فى بعض المواضع - ليست إلاّ قصيدة تعليمية لا هوتية.[١١٤]

(١١٠) المصدر السابق ، ص ٣٤ .

(١١١) ميتور ، المجلد الثانى ، ص ٣٩٦ وما بعدها .

(١١٢) المصدر السابق ، ص ٤١١ .

(١١٣) المصدر السابق ،المجلد الأول ، ص ٩٨ .

(١١٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٧ .

إنّ إحياء الدراسات الأوروبية الشمالية والجرمانية القديمة فى ألمانيا والتى شغل فيها أخوه وصديقه تيك دورا بارزاً حوّلت أنظار شلجل أيضا إلى العصور الوسطى فى شمال أوروبا . ولقد كتب باستفاضة عن أوسيان (وقد أعرب عن شكوك عميقة عن أصالة كتاباته وتأمّل فى مصيرها) وعن «إدا»(١١٥) ، وبمزيد من التخطيط عن «نيبلنجنليد»(١١٦) ، وعن فولفرام فون أشينبراك(١١٧) ، وحاول أن يميز بينها وبين الشعر الغنائى الفرنسى اللطيف فى إقليم بروفنسال(١١٨) . وفيما بعد ازداد تركيزه على قيمة الشعر الحديث للتاريخ القومى والخرافات والذكريات ، وهذه الذكريات كانت بالنسبة للأمم الأوروبية الشمالية حافلة أكثر بطابع العصور الوسطى .

كما تجادل أيضا ضد مصطلح «العصور الوسطى»(١١٩) . وأبدى تقديرا رائعا للحضارة الوسيطة ، وأكد على بقاء القديم ومقاومته للزمن وبدايات عصر النهضة فى فترة مبكرة فى عهد شارلمان ومغامرات الفروسية والغزل وجماليات العمارة القوطية وما إلى ذلك . ولكن لا يستطيع الإنسان أن يقول إن هذه النزعة المحبة للعصور الوسطى متطرفة أو استثنائية بمثل ما حدث لدى الكثيرين

(١١٥) اسم فى أيسلنده يطلق عن كتابين متميزين هما : (أ) النثرى أو «إدا الأصغر» وهو ملخص لأساطير منطقة الأوندين يعقبه بحثان عن التأليف الشعرى وهو ينسب لسنورى سترلاسون (حوالى ١٢٣٠) ، (ب) الشعرى أو «إدا الأكبر» مجموعة قصائد (حوالى ١٢٠٠) عن الكون والأساطير والتراث فى اسكند ينافيا . (المترجم)

(١١٦) ملحمة ألمانية فى القرن الثالث عشر . (المترجم)

(١١٧) فولفرام فون اشينبراك (حوالى ١١٧٠ – حوالى ١٢٢٠) . شاعر ومنشد ألمانى ، وهو مؤلف ثمانى قصائد لها طابع ملحمى بجانب ملحمة (برزفال) ، وعلى أساسها ألّف فاجنر موسيقاه الشهيرة (برسيفال) . (المترجم) ، المصدر السابق، المجلد الثامن ، ص ٦٥ (المؤلف) .

(١١٨) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢١٢ .

(١١٩) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٦٥ .

من معاصريه . وعلى الإنسان أن يحدّد الانطباع بأن معرفته بالأدب الفعلى كان محدودا ، ولأنه لم يبالغ فى قيمته الفـنية . ومن الغريب أنه اعتبر شوسر أدنى من هانز ساكس[١٢٠] . وأظهر معـرفة محدودة واهنة بالأدب الفـرنسى القديم رغم أنه شجع ورعى طبعـة زوجته للرواية الفرنسية القـديمة «مرلين» . وعصر النهضة (الذى لم يكن قد تسمى بهذا الاسم بعْد آنذاك) كان يشغل تفكيره تماما . فهـو بالنسبة له العـصر الرومانـسى الحقيـقى الوحيد . وإعـجابه بشكسبـير وسرفانتس وكاموش بلا حدود . والأدب الفرنسى فى عصر النهضة يكاد يكون قد تجاهلـه بالكلية (فيمـا عدا ملاحظات هزيلة عن مونتـينى ورابيليه) والأدب الإيطالى أدرجه فى مرتبـة دنيا بشكل غريب . وشلجل عدّ تاسو أديبا انـفعاليا عاطفيا ذاتيا غير ناجح فى الملحمة البطولية ، وهو بالتأكيد يفضل كاموش علـى أريوستو. ورغم أنه تناول مـيكيافيلى باحترام فـقد أفرده على أنه غير مـسيحى غريب وشـاذ . ومما يدعو للدهـشة ، بل يُعَدُّ غـريباً ، هو ثناؤه علـى الدراما الرعوية عند جوارينى[١٢١] ، على أن مسرحية «الراعى الأمين» عمل «مشبع بروح القديم والعظيم والنبيل حتى فى شكله مثل دراما اليونانيين»[١٢٢] . ولقد جذب شكسبير أنظار شلجل من فترة مبكرة وخاصة مسرحية (هاملت) ، والتى رآها فى ذلك الوقت على أنهـا تراجيديا فلسـفيـة (وهو تناقض حسب نظريتـه) ، إنها تراجـيديا عن الناس والتنـافر بين قـوى الفكر وقوى الفـعل[١٢٣] ، وواضح أن

(١٢٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٨١ .

(١٢١) جيو فانى باتيستا جوارينى (١٥٣٨ – ١٦١٢) : شاعر إيطالى خلـف تاسو كشاعر للبلاط من ١٥٧٩ إلى ١٥٨٢ ، وقد اهتم بالدراما الرعوية (المترجم) .

(١٢٢) المصدر السابق ، ص ٧١ – ٧٢ .

(١٢٣) مينور ، المجلد الأول ، ص ١٠٦ – ١٠٧ .

هاملت عند شلجل هو تطوير لأمير جوته فى اتجاه الأمير الفلسفى عند كولردج .ولقد كان فريدريك شلجل - مع أخيه - واحدا من أوائل النقاد الذين ركّزوا على أن شكسبير هو «فنان من أكثر الفنانين أصحاب الأغراض»[١٢٤](١٧٩٧) لكن مناقشاته العينية لشكسبير يبدو أنها منقسمة تماما فى الغرض والتصور . لقد أظهر حينذاك الاهتمام الألمانى السائد بمسرحيات شكسبير التاريخية على أنها أسطورة قومية ، وأنها تستطيع أن تعبّر عن الرأى المحال من أن مسرحية «هنرى الخامس» هى «ذروة قوة شكسبير» [١٢٥]. كما أنه يشارك تيك وأخاه فى الولع غير النقدى بالانتحال . ومسرحية «الوكريم»[١٢٦] تعد بصفة خاصة فى نظره هامة لفهم شكسبير . وواضح أن هذا فى مقابل السونيتات والقصائد التى هى دليل عند شلجل على عذوبة شخصية شكسبير ، ومن ثَّم - بالمقابل - دليل على «ابتعاد شكسبير الهائل عن المسرح»[١٢٧] . ومن الغريب أن شلجل - مع كل اهتمامه بشكسبير الرائع الخيالى والغنائى ، أى شكسبير الإيطالى إن جاز لنا القول - لا يزال يخلص إلى أن شكسبير هو أساسا «شاعر أوربى شمالى قديم ، وليس شاعرا مسيحيا»[١٢٨] ، بل إنه يستطيع أن يتحدث عن مشاعره ، على أنه «بصفة عامة أوربى شمالى وألمانى حقيقى»[١٢٩] والألمانى هنا يعنى بطبيعة الحال ألمانى على نحو ما كانت تُستخدم

(١٢٤) المصدر السابق ، المجلد ، ص ٣١٥ ، ص ٣٩٩ .

(١٢٥) المصدر السابق ، ٣٥٢ .

(١٢٦) تراجيديا انتحار لوكريم : تمثيلية ألفت عام (١٥٩٥) وردت فى الملف الثالث لشكسبير والمؤلف مجهول ، والرأى المعاصر يميل إلى نسبتها إلى جورج بيل (١٥٥٨-١٥٩٧) : وهو كاتب مسرحى ، وله غنائيات شائعة فى الدوائر الأدبية. (المترجم)

(١٢٧) المؤلفات ، المجلد الثامن ، ص ٨٨ .

(١٢٨) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٩٣ .

(١٢٩) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٨٩ .

فى تلك الحقبة ، غير أن شلجل يستطيع أن يذهب إلى أن النقاد الألمان هم وحدهم الذين فهموا شكسبير ، وأنه شاعرهم هُم بصفة خاصة . لقد انغمر شلجل فى الموجة العامة للقومية الألمانية خلال الحقبة النابوليونية ، وقد أغراه التقابل الكامل بين الشمال والجنوب ، والذى كان فى حالة شكسبير الإنجليزى مُعَقداً من جرّاء كراهية قديمة إزاء إنجلترا التجارية والنفعية والمادية فى القرن الثامن عشر ؛ مما أظهر أن شكسبير هو الوحيد الناجى من عصر شمال أوروبا قبل التاريخ .

ولا يوجد أدب نال الكثير من المدح والاهتمام من جانب فريدريك شلجل فى سنواته المتأخرة بمثل ما ناله الأدب الإسبانى . وسرفانتس بالنسبة له بصفة خاصة كاتب رومانسى شاعرى رغم سخريته من الفروسية(١٣٠) ، ورواية «دون كيشوت» هى نموذج الرواية بما فيها من خيال وشاعرية وفكاهة . وهو يثنى على الأقصوصة «جالاتيار» والمسرحية «نومانسيا» ، بل حتى «بريسلس» تنال إعجابا شديدا . والروايات الوسيطة الإسبانية هى أكثر الروايات الجميلة التى عرفها . وفى أخريات حياته ارتفع كالدرون فى القيمة عنده إلى أقصى ذروة بين كل كتاب الدراما ، فهو «مسيحى مبرز ، ولهذا فهو أكثر الكتاب جميعا رومانسية» . وبجانب هذا فإن شلجل (١٣٠) اهتمّ اهتماما شديدا بكاموش . وهو يثنى على ملحمة «لوسيادس»(١٣١) على أنها أعظم قصيدة بطولية فى العصور الحديثة ، وتأتى بعد هوميروس مباشرة ، وهى تفوق بشكل كبير

(١٣٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص٧٤ - ٧٥ .

(١٣٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٨٧ والذروة التى أفضت إلى عبادة كالدرون يمكن أن تتضح من رسالة موجهة إلى أوجست فلهلم قبل التحول فى موقفة المسيحى (٢٤ مايو ١٨٠٥) .

(١٣١) قصيدة ملحمية كتبت عام ١٥٧٢ من تأليف الشاعر البرتغالى لويس دى كاموش (١٥٢٤ - ١٥٨٠) (المترجم)

أريوستو فى التلوّن وامتلاء التخيل[١٣٢] ، وهناك مقال خاص يطوّر هذا الثناء بوصف غنائى للمحتويات[١٣٣] مقترنا بالحطّ من شأن فرجيل وتاسو بالمقارنة .

والتراجيديا والأدب الفرنسيّان بصفة عامة هما الطفلان المدللان لدى الرومانسيين الألمان والهدف الإشكالى الرئيسى عند أخيه . وكتابات فريدريك المبكرة مليئة بالوخزات العنيفة . والتراجيديا الفرنسية يسميّها مجرّد «صياغة جوفاء بدون قوة وسحر وجوهر ، وحتى شكلها هو نزعة آلية همجية مليئة بالعبث بدون مبدأ حيوى باطنى وتنظيم طبيعى»[١٣٤] . والفرنسيون عنده هم أمّة «بدون شعر» . وما يسمى بالكلاسيكيات لدى الفرنسيين والإنجليز يجرى استبعاده على أنه غير جدير بالذكر فى تاريخ الفن[١٣٥] . غير أن هذا العنف تخافت - إلى حد كبير - بمرور الوقت مع إقامته فى فرنسا وتحوله إلى الكاثوليكية . وهو فى تاريخه رغم أنه لايزال لا يُبدى أى تعاطف مع النظرية الكلاسيكية الجديدة فإن مسرحية «السيد» لكورنى و«أثاليا» لراسين يجرى الثناء عليهما بحرارة شديدة.[١٣٦] ومما يدعو للدهشة أن «الزير» لفولتير يلقى تحبيذا فى عينى شلجل[١٣٧] بالرغم من أن فولتير فى المواضع الأخرى يعد شريرا من الأشرار فى كتابه عن التاريخ . زيادة على ذلك فإنّ شلجل لا يصادق على هجوم أخيه على موليير ، والثناء على بوسويه هوكرم بالغ لأسباب واضحة ، بينما

(١٣٢) المصدر السابق ، ص٦٧ .

(١٣٣) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص٤١ .

(١٣٤) مينور ، المجلد الأول ، ص١٧٦ .

(١٣٥) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٢ - ٢٥٣ .

(١٣٦) الأعمال ، المجلد الثانى ، ص ١٠٨ .

(١٣٧) المصدر السابق ، ص ١١٠ .

تشَخّص باسكال أساساعلى أنه عدو سوفسطائى عند أصدقاء شلجل ، من أصحاب النزعة التجزيئية(١٣٨) . ورغم أن شلجل يعتبر روسّو مجرد قوة سالبة دون عقيدة إيجابية ، إلا أنه يُعْلى من شأنه على أنه أعظم مؤلف فرنسى فى القرن الثامن عشر(١٣٩) .

والأدب الانجليزى خارج شكسبير أثار اهتمام فريدريك شلجل على نحو أقل (ومن الممكن أن يكون هذا لأسباب لغوية) . والثناء على ملتون وتقديره محدود للغاية وتأثير مصطلحه المصطبغ بصبغة لاتينية يعدّه شيئا تعسا(١٤٠) . والموضوع المسيحى فى قصيدة ملتون «الفردوس المفقود» هو فى نظره قد أقام حدوداً لا يمكن اجتيازها بنجاح . ويلقى ريتشاردسون ثناءً متوسطا وكذلك سترن ،ولكن هناك هجوماً بصفة عامة – على الإنجليز فى القرن الثامن عشر باعتبارهم ممثلين للروح الجديدة ، و«الحداثة» تعنى النزعة المادية الدنيوية والتجارية . وهو يميز جيبون – بصفة خاصة – بسبب سخفه المتكرر ، وكتابه «مذكرات» يعد «كتابا كوميديا هائلا» . وجيبون لا يحب سوى الروعة المادية للرومان ، وربما يكون بالمثل قد كتب عن الأتراك(١٤١) ، وهو يطرد – دون رحمة – النقاد الإنجليز فى القرن الثامن عشر: «لا توجد أدنى إشارة تدل على حسّ بالشعر لدى هارس وهوم (لوردكمز) وجونسون»(١٤٢) .

(١٣٨) المصدر السابق ، ص ١٢٢ ، ص ١٢٦ .

(١٣٩) المصدر السابق ، ص ١٤٥ .

(١٤٠) المصدر السابق ، ص١٠١ .

(١٤١) مينور ، المجلد الثانى ، ص ٢٧٥ ونقد شلجل غير عادل . فجيبون بكتابته «انهيار وسقوط الامبراطورية الرومانية» فى ذهنه دائما الامبراطورية الإنجليزية ومثلها فى ذهنه . عن لويس ب . كورتيس : «فردوس جيبون» فى «عصر جونسون» (نيوهافن ، ١٩٤٩) ص٧٣ – ٩٠ .

(١٤٢) مينور ، المجلد الثانى ، ص١٧٣ .

ويوجد نقد بسيط نسبيا للأدب الأجنبى المعاصر عند فريدريك شلجل: و«التاريخ» يظهر وعيه المتعاطف مع الإحياء الكاثوليكى الفرنسى عند دى بونالد ولامينيه وجوزيف دى ميستر . وكتب شلجل عرضا تحليليا تقديريا حارا (١٨٢٠) عن لامرتين[١٤٣] وخاصة المجلد الأول من «تأملات» ، وهو ينسّقه داخل خطة لإقامة تقابل بين لامرتين شاعر الإيمان وبايرون شاعر اليأس . إضافة إلى ذلك فرغم تنديده ببايرون كشاعر السلب فإنه كان يلقى تقديرا شديدا كما هو المعتاد فى القارة الأوروبية فى ذلك الوقت . وكان هناك تفضيل للوسيفر فى «قابيل» مثلا على موفيستو فيليس[١٤٤] عند جوته . ومن بين الكُتّاب الإنجليز الأكثر حداثة لا يمتدح شلجل إلا بيرك لأسباب سياسية ، ويستفيض فى نقده لشعر سكوت على أنه مجرّد «فُسيفساء لشذرات معزولة لخرافة رومانسية»[١٤٥] .

وهناك ملمح فى «التاريخ» يجب أن نفرده ونثنى عليه بصفة خاصة . إن شلجل يحاول أن يتنبّه نوعا ما للأمم الصغيرة فى شمال وشرق أوروبا . وهو بروح قومية متسامحة يصر على أن كل أمة لها الحق فى لغتها وأدبها الخاصّين . وهو يشير إلى وجود - على الأقل - أدب روسى وتشيكى فى العصر الوسيط ، ويظهر بعض المعرفة بإحياء الأدب الهنغارى ، بل إنه يذكر أحد المؤلفين وهو كيسفالودى[١٤٦] .

(١٤٣) الأعمال ، المجلد الثامن ، ص١٨٥ - ٢٠٠ .

(١٤٤) المصدر السابق ، ص ١٩٨ .

(١٤٥) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٤٧ .

(١٤٦) ساندور كيسفالودى (١٧٧٢ - ١٨٤٤) ، كاتب هنغارى - له ثلاث روايات شعرية وعدد من المسرحيات . (المترجم)

وبطبيعة الحال فإن جهود شلجل الرئيسية فى النقد التطبيقى مكرسة للأدب الألمانى . فإذا أخذنا فى الاعتبار نظرته العامة فإن علينا أن نعجب بتقديره الكريم للوثر حتى فى «التاريخ» . ومدحه لأوبتس[١٤٧] غير عادى بالنسبة للزمن والبيئة ، ويشارك شلجل فى الإعجاب البالغ من جانب أصدقائه ليعقوب بوهمهة[١٤٨] ومعظم النقد التفصيلى الذى كتبه شلجل مكرس للَسنج ، وهو كاتبه المفضل بين المؤلفين الألمان الأقدم . ولما كان لسّنج يعد - بصفة اعتيادية - المؤلف والممثل للتنوير الألمانى ولا يمكن أن ينفصل عن التراث البروتستنتى العقلانى ، فإنّ هذا التعاطف يبدو مدهشا للوهلة الأولى . وقد فتر هذا الإعجاب إلى حد كبير بعد تحوله إلى الكاثوليكية، إلاّ أنه - مع هذا ، فى معظم سنوات شلجل الرومانسية - كتب مقالاً حماسيا وأشرف على إصدار مختارات فى ثلاثة مجلدات ، وكتب لها مقدمات ؛ واحدة منها عن «طابع البروتستنت» . وجانب من تعاطف شلجل يجب تفسيره برغبته فى التقاط العنصر البلاتينى فى التنوير نفسه لأصدقائه ؛ وذلك بإظهار أن لسّنج ليس - بأى حال من الأحوال - العقلانى العادى ، وأن بحثه «تربية الجنس البشرى» يشير بصفة خاصة إلى دين جديد . وشلجل بصراحة يستبعد زعم لسنج فى العظمة كشاعر وكاتب درامى - وهو يهتم أساسا بشخصية و«أسلوب حياته الحر العظيم» ، وعقليته المتفتحة وقوة آرائه غير الشعبية أكثر مما هو فى أسلوبه النثرى ، و«مزجه للأدب والمعضلات والفطنة والفلسفة»[١٤٩] والشكل المتناثر عند لسّنج «وروحه

(١٤٧) مارتن أوبتس (١٥٩٧ - ١٦٣٩) : شاعر وناقد ألمانى حاول إصلاح أوزان الشعر ، كتب شعرا باللاتينية ، وشعرا تعليميا ، كما كتب (دافنى) التى تعد أقدم أوبرا ألمانية عام ١٦٢٧ (المترجم) . المصدر السابق ، ص٢٤ ، ص٣١ ، ص٣٣ . (المؤلف) .

(١٤٨) المصدر السابق ، ص١٨٤ ، ص١٨٢ .

(١٤٩) مينور ، المجلد الثانى ، ص ٤١٦ .

التجـميعـية» هما عند شلجل نموذج وتـبرير لشذراته ، وهو يقـتبس معظمـها «كبـرادة حديـد» فى المقال عن لسّنج . ومـختـاراته هى - فى جانب منـها - مكّونة من قصاصـات ، والسياق القديم أو اللاهوتى يُسقطه لكى يعـزل فقرات يشعـر بها شلجل على أنها ذات أهمـية معـاصرة لإحياء روح لسّنج لا إحـياءً لآرائه . وعلى الإنسان أن يدرك أن الأجيال التالية قد صادقت - بصفة عامة - على رأى شلجل . إن مكانة لسنج كشـاعر قد تناقصت ، ومكانته كـمفكر قد تزايدت على نحو ما أراده شلجل .

وعلاقات فريدريك شلجل بجوته وشيلر طرأت عليها مثل هذه التغيرات ، وكانت معـقدة وحافلة بالمصادمات الشـخصية والسياسـات الأدبية ، بل وحتى التأثير الخلـقى ؛ للنساء لدرجة أن العرض التـحليلى الكامل يصعب أن يرد فى تاريخ للنقد لأنه لا يمت إليه بصلة(١٥٠) . ومع هذا كان فريدريك شلجل أيضا ناقدا خطيرا لشيلر وجوته ، ومن ثمّ فإنّ آراءه تحتاج منّا انتباها فى سياقنا . فى البداية كان شلجل يعجب ، وتأثرت كـتاباته الأولى - دون شك - بعمق كتابات شيلر . وكـتابه «دراسـات فى الشعر اليـونانى» يحتـوى ثناء على شعـر شيلر الغنائى - وهو يقارنه بشعر بندار - ويحتوى ثناء على مشاعره ونُبل عقله ووقار لغته و«مشاعره وصوته»(١٥١) . وفى الحقيقة هو ثناء مبالغ فيه حتى جرى الظن بأن شلجل يسخر منه أو أنه غير مخلص . وسرعان ما لوحظ التغير على وجه اليقين ، وقد استعرض شلجل بحث شيلر «ربّات الشعر الألمانية» ، وفيه يسخر من قصيدة شيلر «كرامة النساء» ، واقترح أن نقرأها من آخرها إلى أولها مقطعا

(١٥٠) انظر جوزيف كورنر ـ الرومانسى والكلاسيكى ـ برلين ، ١٩٢٤ .

(١٥١) مينور ، المجلد الأول ، ص ١٧٧ .

مقطعا[١٥٢] . وما هو أنثوى عند شلجل لا يستطيع - بكل بساطة - أن يتحمل مثال شـيلر عن النساء ، وهو مثال خاص بالطبـقة الوسطى . وقد رأى شلجل فى «المثالى» «تشنج اليأس» و«مبالغـة جليلة» ، بل ذهب إلى أن «صحة التخيل إذا ما اضطربت فإنه لا يمكن علاجها»[١٥٣] . وإذا كان شلجل لم يحب الحكم الساخرة عند شـيلر فى (اكزنين) وبعضها موجه ضـده فإنه - أولا - يدعو إلى الدهـشة ، لكنه أخطأ خطأ تكتيكياً عندمـا أشار إلى مجلة شيلر «هورن» وهى تنشر أعـماله مـترجمـة فى معظمـها. [١٥٤] هنا قطع شـيلر عرى العـلاقة مع أوجست فلهلم الذى قدم غالبية هذه الترجـمات وكان سعيدا للغاية أن يحصل على أجر منها ، وبعد هذه القطيعة أخذ الأخوان شلجل بسياسة الصمت العام تجاه شيلر ، ويرجع هذا - فى جانب منه - إلى عدم تعريض علاقاتهما الممتازة مع جوته . ولكن شلجل صرّح سرا فى جلساته الخاصة بأكثر الآراء انتقادا عن كل ما نشره شيلر ، بل حتى مذكراته الشخصـية تظهر أنه يعتبره مجرد «إنسان انفعالى ، عاطفى ، خطابى ، وفيلسوف شاعرى ، وليس شاعراً فلسفيا» [١٥٥] . وحـتى الكتابات الجـمـالية ندّد بهـا . ولكن مع كـرّ السنين - بعد أن خـفّت العداوات الشخصـية ومات شيلر - ظهر شلجل وهو يبدى تقديرا أكـثر جمالا لأعمال شيلر . وكتابه «التاريخ» يقـرّ بأن شيلر هو «المؤسس الحقيقى للدراما الألمانية» ، وأنه «من خلال هذا هو كاتب درامى» ، وأن «خطابته الانفعالية» [١٥٦] جوهرية

(١٥٢) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص٤ .

(١٥٣) المصدر السابق ، ص٥ - ٦ .

(١٥٤) المصدر السابق ، ص٤٠ .

(١٥٥) كونر : الرومانسى والكلاسيكى ، ص ٧٨ .

(١٥٦) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٩ .

بالنسبة إليها ، بل لقد دافع حتى عن استعداداته الفلسفية للشعر وإمكان قيام شعر غنائى فلسفى ، ويصوّر هذا بأنموذج شيلر . ويبدو أن شلجل أقرّ بأنّه هو نفسه ينتسب إلى جيل شيلر ، وهو يراه ينتقل من الشعر الحديث إلى الشعر الرومانسى ، وأدرجه مرة فى مجموعة تضم جان بول وتيك ونوفالس وهو نفسه . (١٥٧)

وعلاقة شلجل بجوته تطورت على نحو مختلف ، وأتيح التعبير عنها جهرة على نحو أكمل فى مناقشاته المستفيضة لأعمال جوته . ومن الصعب أن نتبين اليوم أن جوته بعد النجاح الكبير لرواية «آلام فرتر» قد سقط فى عالم النسيان النسبى فى سنوات ١٧٨٠ ، وأن الأخوين شلجل بذلا أقصى جهدهما لإعادة بناء شهرته على أسس مختلفة تماما . والمبادرة - آنذاك - ترجع إلى أوجست فلهلم ، غير أن فريدريك لعب أيضا دورا هاما . ولقد طبع فريدريك شلجل كجزء من كتابه القادم «دراسات فى الشعر اليونانى» بحثا عن جوته (١٧٩٦) أشاد فيه بأنه يعد «فجر الشعر الحقيقى والجمال الخالص». لقد فتح جوته الباب نحو مرحلة جديدة من الثقافة الجمالية . وأعماله هى «البرهان الذى لابد حضّ على أن ما هو موضوعى ممكن ، وأن الأمل فى الجمال ليس وهمًا بلا طائل من أوهام العقل» (١٥٨) . بل لقد زعم فريديك أن مسرحية «فاوست» عندما تكتمل ستفوق فى الأرجح على «هاملت» (١٥٩) ، وعلى أى حال فعقب هذا نجد أن النسبة تتحدد - بشكل غريب - لصالح هاملت، وهى أشبه بنسبة ١٠٠ إلى ٧ (١٦٠)،

(١٥٧) كورنر ، ص ١٦٥ ، ص ١٥٦ .

(١٥٨) ميتور ، المجلد الاول ، ص١١٦ .

(١٥٩) كورنر ، ص ١١٤ .

(١٦٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص١٣ .

ولكن ربما يصعب أن نتصورّ مديحا أكبر مما هاله فـريدريك على أنشودة جوته الرعوية «الكيس ودورا»[١٦١] وهو لم يكتب على الإطلاق نقـدا أفضل وأكـثر تقديـرا من مقالـة عن رواية «فلهلم ميسـتـر» (١٧٩٨) و«مقال عن الأسـاليب المختلـفة لأعمـال جوته المبكـرة والمتأخرة» والـواردة فى «دراسات عن الشـعر اليونانى» (١٨٠٠) واستعـراضه التحليلى لرواية «فلهلم ميستـر» هى استعراض تحليلى مشـهور ، فقد نجح فى تحـديد وجهة نظر المؤلف ، والانطبـاع العام ، والطابع الجـزئى لكل جزء ، والشـخصيـات الرئيسية للحـدث . ولقد وضع شلجل أيضا أصـبعه على انقطاع فى الكتاب (والذى لـم يعرفه قد تسـبب فيه جوته فقـد أعاد كتابته ، مع تجســيد رسالة مسرحيـة) رغم أنه يفضل الأجزاء المتأخرة بما فيها من أسراريات وفلسفـات على الأجزاء الواقعية السابقة ، والتى تبدو اليوم أكثر حيوية . ومـحاولة مسح التطور الفنى الشامل لجوته قد نجحت كثيرا فى التفرقة الخطاطيـة لثلاث مراحل تمثلها «جوتز فوق برلشنجن» و«تاسو» و«هرمان ودوروثيا» على التعـاقب . وإحساس شلجل بالأسلوب شىء ملحوظ إذا ما أدخل الإنسان فى اعتباره كيف ينظم بوضوح الأعمال التى كانت تواريخ تأليفها مجهولة بالنسبة له ، وكيف قدّر أعمال جوته تقديرا حَسَنًا وفق أهميتها .

ولكن إذا ما نحينا هذه الأقـوال العامة فإن مذكرات شلجل الخـاصة تظهر سوء فهم متزايد بالنسبة لجوته وتحولا بطيئا - وإن كان مقصودا - عن الإعجاب الكامل . ففى فترة مبكرة لاحظ شلجل أن «جـوته تغيب عنه كلمة الله» ، وتعد رواية «فلهلم ميستر» «ناقصة لأنهـا ليست صوفية بما فية الكفاية»[١٦٢] ، بل إن

(١٦١) ص ٢٢ - ٢٣ .

(١٦٢) كورنر ، ص ٩٠ - ٩١ .

أعمال جـوته تُسمى؟ حتى «أنها أشبـه كثيرا بأعمال الفن الميـكانيكية على نحو أكبر مما هو عند القدماء وشكسبيـر والرومانسيين ، وأعمال جوته بلا وحدة ولا كلية ، وكل ما هنالك أنه توجد فى مواضع هنا وهناك بداية خافتة»[١٦٣] ، ولكن لم يظهر شىء من هذا للناس ، ومع هذا فمع عام ١٨٠٢ لم يعد جوته موضع اهتمامه لتقديم مسرحية شلجل «ألاركوس» وأولى نقدات شلجل لجوته موجهة ضد الكلاسـيكية الجديدة لآرائه عن الفن المعروضـة فى مجلة «الرواق» ، لكن الأقوال السابقـة استمرت فى أن تنال الحظـوة والتقدير . ومن بينها اسـتعراض تحليلى لأربعة مـجلدات من أعمال جوته (١٨٠٨) وهو أكـثرها تطورا . وهو قوى فـى ثنائه على غنائيات جـوته وروايـاته الغنائيـة مع ملاحظات مميـزة عن القصائد المفردة . وكثير ممّا كتبه جوته فى الأوزان الكلاسيكية يحظى - بصفة خاصة - بالإعجـاب ، وهو يُصنف على أنه تخطيط عام لدائـرة تعليمية عظيمة . وجرى اسـتعـراض تحليلى للمرة الـثانية لـرواية «فلهلم ميـسـتـر» ، مع وجود اختلاف . فـقد دافع عن الرواية . وشلجل الآن ضد القـول الشهير لصـديقه نوفالس من أن «فلهلم ميـستر» هى رواية موجهة ضد الشـعر . بل إنه يشجب نظريتـه عن الرواية الرومـانسـية . وهـو الآن يعدّ الرواية «جـنسا أدبيـا غـيـر حقيـقــى ، وكل رواية تكون شاعرية حـقا تشكل شيئا مـفردا فى ذاتـه» [١٦٤] ولكــن هنـاك تحفظات ، فهو يلوم جـوته على الطريقة التى بدّد بها طاقاته فى مجرّد اسكتـشات وتخطيطات خارجيـة وشذرات وأعمال تجريـبية ثانوية[١٦٥] ، والتناول فى «التاريخ» هو تناول روتينى ومتسرّع . وهو الآن يضع رواية «فلهلم ميـستر» أدنى من مسـرحيات «فاوست» و«إيفـيجنيا» و«تاسو» و«اجـمونت» ،

(١٦٣) المصدر السابق ، ص١٠٢ .

(١٦٤) الأعمال ، المجلد الثامن ، ص ١٥٠ .

(١٦٥) المصدر السابق ، ص ١٢٦

والتى (مع خير غنائياته) ستحفظ لجوته شهرته ، وهو يسمى جوته شكسبير عصره . ولكنه فى النهاية يذهب إلى أنه بسبب طريقة جوته فى التفكير ، فإنّ جوته يجب أن يُسمّى بالأحرى فولتير ألمانيا(١٦٦) وهى مقارنة جائرة إذا ما أخذنا فى الاعتبار سياق العصر وسمعة فولتير بين الجمهور الذى كان يخاطبهم شلجل . والمذكرات الخاصة تظهر أن هذا التصنيف كان منذ زمن فى ذهن شلجل ، وأن استياءه من نزعة جوته الوثنية وعداوته المفترضة للمسيحية كانت تذهب بعيدا ؛ حتى إنه تحدث فى رسائل خاصة عن «وضاعته»(١٦٧) . ومهما يعتقده الإنسان عن تعرّجات آراء شلجل ودوافعها الشخصية للغاية فى الأغلب فإن الإنسان يتبين أنه طرح كثيرا من الآراء النقدية الهامة من أعمال جوته وشيلر كليهما . وإذا نظرنا فى تحليله الدقيق لرواية «فلهلم ميستر» ولكثير من القصائد فإن حكم ستتسبرى أنه «ينكص فى الكتاب ، وأنه لا يتجاوز الفقرة والعبارة» (المجلد الثالث ص ٤٠٢) يبدو غريبا ، وهذا أقل ما يمكن أن نقوله ، وربما يكون هذا من جرّاء قراءة كتابه «التاريخ» الذى يطالب فى مداه المتسع بتعميمات واسعة ، ومشاهد شاسعة وآراء مجتاحة . ولكن هناك مكانة لمثل هذه التركيبات ، والتى كان فريدريك شلجل فوق كل شىء من أوائل الروّاد فيها (١٦٨) . وتاريخه المختصر للأدب الألمانى الحديث الوارد كتاب بارز حتى لو أخذنا فى اعتبارنا ملمحاً واحداً هو تحليله للعصور الحديثة على أنه اكتشاف عظيم ، وهو التقسيم إلى ثلاثة

(١٦٦) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٨ .

(١٦٧) كونر ، ص ١٨٨ رسالة بتاريخ ١٦ يناير ١٨١٢ ، ورسالة إلى أوجست فلهلم بتاريخ ١٥ يوليو ١٨٠٥ .

(١٦٨) أعتقد أنه لا يوجد كتاب مماثل سبق كتاب فريدريك ، فتلك الكتب إما أنه ببليو جرافيا مسهبة وتجميعات بسير الحياة كمثل الكتب التى كتبها أندريه ويشهوزن وبيترفك ، أو تخطيطات عامة هزيلة على كتاب كارلوبينتا «مقالات معتدلة عن أحوال الشعر كله» (تورينو ، ١٧٦٠ ، أيضا جلاسجو ، ١٧٦٣) ، أو ما يمكن استخلاصه من كتابات هردر المتناثرة .

أجيال : الجيل الذى نضج أصحابه فى الخمسينيات والستينيات فى القرن الثامن عشر . كلوبشتـك ولسنج وفيلاند . . . إلخ ؛ وأولئك الذين دخلوا الأدب فى السبعينات مثل جوته وهردر ؛ والجيل الثالث الذى ظهر فى أواخـر الثمانينات وأوائل التسعينات والذى صنّف نفسه معها .

ولا يستطيع الإنسان أن يقـول إن شلجل كـان ناقدا منهـجيـا لأصدقـائه ومعاصريه ، لكنه كتب تشخيصات غـير شخصية واثقة لجان بول وعن النقص الحاد لذوقه وفـجاجته اللافـتة ؛ وعن تيك (١٦٩) الذى قال عنه إنه لا يخلو من توجيه النقد إليه رغم الـصداقة الشخصية ؛ كما تحـدث عن كثيرين آخرين من معاصريه الألمان . وإن إعجابه الرائع بالبهرجة والضحالة عند زخارياس فرنر (١٧٠) يجب أن تصنف على أنه انحـراف نتج من تعاطفـه مع صديق ارتد إلى ديـانته القديمة .

وهناك جانب فى نقد شلجل يستحق تأكيدا خاصا ، هو شكل هذا النقد . لقد كـانت أعماله الأولى أبحاثا تقليـدية كُتبت بأسلوب شارح مـجرد . وفى كتـابات شلجل المتأخرة مـثل «التاريخ» عـاد مرة أخرى إلى العـرض الصورى والفقرات الرنّانة . ولكن فى فترته المتوسطة طوّر أشكالا كانت جديدة فى النقد على الأقل فى ألمانيا . و«الطبـائع المميزة» هو مقال نقـدى عـن مؤلف واحـد أو كتاب واحد يطبق فيه شلجل مصطلحـا فى النقد يمزج التعريفات أو التقديرات التجريبية بالفـقرات الانطباعية ، بل وحتى الغنائية . وأصبحت الانطبـاعية نغمة موضع الشك للـنقد فى مسـار القرن التاسع عـشر عندمـا انحطّت إلى شذرات

(١٦٩) مينور ، المجلد الثانى ، ص ٢٧٨ – ٢٨٠ .

(١٧٠) المؤلفات ، المجلد الثانى ، ص ٢٣٠ .

تلصيقيــة منمّقة عند باتر وأوسكار وايلد . لكن الإثارات التى عند شلجل لابد أنّها فى ذلك الوقت قد لفتت نظر القراء على أنهـا شىء جديد جرى الترحيب به بالمقـارنة مع النزعة الشكليـة للأبحاث فى علـم الجمال أو الـتقرير الجـاف فى العرض التحليلى التقليدى للكتب . وبجـانب «الطبائع المميزة» اكتشف شلجل «الشذرة» ، القول المأثور ، كحامل للنقد . وبطبيعة الحال لم يكن هذا اكتشافا جديدا تماما فإن لختنبرج وشامفورت هما أستاذاه ، لكنه استخدم الشذرة بشكل قاطع وواعٍ لـكى ينغمـر فى مجـرد التصريح غـير المدعم بـالبراهين والعـبارة الغـامضــة والتناقض الظاهرى الملئ بالبـراعـة والفطنة . وفى أفضل الحـالات يستطيع أن يفتح آفـاقا واسعة بلمحة ؛ وفى أسـوأ الحالات يستطيع أن يلاحظ أشكال الفطنة المدعيـة المنحطّة ، بل وحتى التفـاهات . ولكن على الإنسان ألاّ يكون صاحب عقل متزمت حتى يتبين أن شلجل كان منخرطا فى حرب ، وأنه أراد واحتاج إلى جذب الأنظار على حساب التناقض الظاهرى والهجوم ، وأنه أحب المبالغة والنزعة الغامضة والنزعـة اللاعقلانية كثيرا . وذروة روائع شلجل المركزة فى النقد «كتابات عن الشعر» هى محاورة أفلاطونية بشكل حر تماما مع محاضرات وأبحاث تتخلل هذا ؛ يقـرأها المتحاورون بصوت عالٍ . وهى تبدو الوسيط الحق عند شلجل ، فهى ليست شكلية تماما ، وليست غير صورية تماما ، وهى ليست قصيرة تمامـا ؛ فتكون ملغزة فحسب ، ولا مستفيـضة لتكون ضبابية وسديمية عندما يستطيع أن يكون فى أسوأ حالاته . ولكن مع كل هذه التحفظات فـإنّ فريـدريك شلجل يبـدو - إذا ما فكّرنـا فحـسب فـيـما قـاله عن النقـد والأسطورة والسخرية والرومانسية والرواية - واحدا من أعظم النقاد فى التاريخ .

المصادر والمراجع

Friedrich Schlegel's works are quoted from Sämtliche Werke, 2d ed vols. Vienna, 1846 (cited as Werke). Besides, I quote Philosophische Elesungen aus den Jahren 1804 bis 1806, ed. C. J.H. Windischmann, ols. Bonn, 1837.

Because Schlegel either suppressed or materially changed his early weitings these are quoted from Jakob Minor's re-edition, Friedrich Schlegel 1794-1802: seine prosaischen Jugendschriften, 2 vols. Vienan 1882 (cited as Minor).

A few reviews not found elsewhere are quoted from Oskar Walati selection from August Wilhelm and Friedrich Schlegel in Kürschne series, Deutsche National-literatur, 143, Stuttgart, 1892 .

The very important introductions to Lessings Geist aus seiriesce Schriften are quoted from the original ed., 3 vols. Leipzig, 1804 .

Notes on "Beauty in Poetry" were published from MS by Körner in friedrich Schlegel, Neue philosophische Schriften, Frafil furt, 1935. Notes "Zur Philologie" were published by the same schole as "Friedrich Schlegel's Philosophie der Philologie," Logos, 17 (1928, 1-72)

Scattered critical pronouncements can be found in the many publicetions of Friedrich Schlegel's letters, e.g. in Oskar Walzel's ed the Briefe an seinen Bruder August Wilhelm, Berlin, 1890; in joei Körner's Briefe uon und an Friedrich und Dorothea Schlegel, Berhe 1926; and in the same editor's Krisenjahre der Frühromantik. Brien aus dem Schlegelkreis, 2 vols. Brünn, 1936. Josef Körner, with Erma Wienecke; edited also Doe Brüder August Wilhelm Schlegel und Frinrich Schlegel im Briefwechsel mit Shiller und Goethe, Leipzig. 1928 Henry Lüdeke edited Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel: Bricte mit Einleitung und Anmerkungen, Frankfurt, 1930 .

There is a large literature on Friedrich Schlegel, mostly devoted to his life, morality, "existence," conversion, and philosophy. The following I found most useful for

my purposes: Rudolf Haym, Die tomas tische Schule, Berlin, 1870- a sober descriptive account which is valuable; Josef Körner, Romantiker und Klassiker, Die Brilde Schlegel in ihren Beziehungen zu Schiller und Goethe, Berlin, 1924 which quotes unpublished Mss; and Carl Friedrich Enders, Friedrich Schlegel. Die Quellen seines Wesens und Werdens, Leipzig 1914 Two French books, which supplement each other, do not go much yond Haym and Enders: I. Rouge, Frédéric Schlegel et la genése romantisme allemand (1791-1797), Paris, 1904; and Alfred Schlagd hauffen, Frédéric Schlegel et son groupe. La doctrine de l' Athenam (1798-1800), Paris, 1934. Important points are reised in the writin of Oskar Walzel, ,especially in Romantisches (Bonn, 1943) and Grenal uon Poesie und Unpoesie (Frankfurt, 1937) There are useful materis in Margaret Gröben, Friedrich Schlegels Entwicklung als Litcra toriker und Kritiker, Essen, 1934. A good general essay on Friedm Schlegel is in Friedrich Gundolf's Romantiker (Berlin and Wilnem dorf, 1930), pp. 9-140. In English, A.O. Lovejoy's two papers.

eaning of Romantic in Early German Romanticism" and "Schiller the Genesis of German Romanticism," in Essays in the History of (Baltimore, 1948), and Raymond immerwahr's "The Subjectivity Objectivity of Friedrich Schlegel's Poetic Irony," Germanic Reuiew, (1951), 173-91, settle some points conclusively. See also H. Henel, Friedeich Schlegel und die Grundlagen der modernen literarischen oritik," in GR, 20 (1945), 81-93; E.R. Curtius, "Friedrich Schlegel und ankreich," in Kritische Essays zur europäischen Literatur (Bern, 1950), 78-94; Howard Hugo, "An Examination of Friedrich Schlegel's espräch über Poesie," Monatshefte, 40 (1948), 221-31 .

English translation: Lectures on the History of Literature, Ancient ad Modern, trans. J. Lockhart, 2 vols. Edinburgh, 1818 .

(٢)

أوجست فلهلم شلجل

يمكن تصور عمل أوجست فلهلم شلجل أساسا على أنه تطبيق وتوسع لأفكار أخيه الأصغر ، ويمكن أن نجمّع سلسلة طويلة من الفقرات المتشابهة المماثلة يكرر فيها أوجست فلهلم ويطوّر ما قاله أخوه عن طبيعة الشعر والنثر ، وطبيعة الأجناس الأدبية الأساسية ، ودور الأسطورة فى الأدب . . . الخ . وفى معظم الحالات يبدو أن المبادرة ترجع إلى فريدريك . وهكذا فإننا قد نميل إلى استبعاد أوجست فلهلم على أنه عقلية غير أصيلة ، وأنه نوع من الإنسان المتوسط ، بل هو مجرد إنسان يشيع أفكار أخيه . وهناك شئ من الحقيقة فى هذا الرأى بالرغم من أننا قد نحتاج إلى تأكيد الأهمية التاريخية الهامة لدور الوسيط وإشاعة الفكر ، وهذا هو ما قام به فلهلم . وبالنسبة لكثير من الإنجليز أصبح «ناقدنا القومى» و «المسرحى الجديد» ، الصوت الواضح الوحيد للنقد فى ألمانيا . وبالضبط لأنه لم يشترك فى تحول فريدريك إلى الكاثوليكية ، ولأنه (بالرغم من عداوته المعلنة لمُثُل التنوير) ابتعد عن المبالغة فى الرأى الصوفى عن الشعر ، وكان تأثيره خارج وداخل ألمانيا أكبر بكثير وأكثر دواما من فريدريك .

ولكن لا يجب أن نستسلم لإغراء أن نجعل أوجست فلهلم مجرد انعكاس لأخيه ، وأن نعامله على أنه توأم غير متميز . فأوجست فلهلم له سماته المميزة وله تطوره المختلف تماما وتأكيداته وفروقه الشخصية التى تجعل منه ناقدا على طريقته . فلم يكتف أوجست فلهلم كثيرا بالكتابة عن موضوعات لم يمسّها أخوه على الإطلاق والعكس بالعكس ، ولم يقتصر الأمر على وجود فروق سيكولوجية بينهما ، بل يوجد أيضا فرق مميز فى المعتقد ، وسيكون هذا هو هدفنا لإزاحة النقاب عنه وتحديده . ومن الناحية السيكولوجية ، بل والدائمة ، فإن الفرق واضح جدا ، كما أنه فرق عظيم ؛ إذ إن أوجست فلهلم من بداية رسالته

عنده لمسة الموضوعية العادلة ، وتجرّد الرجل المثقف إزاء العالم ، وروح تاريخية متسامحة والتى تكاد تكون غائبة عند أخيه الأكثر تقلّبا ، والأكثر إشكالية ، والأكثر ترددا . وأحيانا ما نجد أوجست فلهلم منخرطا أيضا فى معضلات وتهكمات ونكات ، ولكن لا يملك الإنسان إلا أن يشعر بأنه أخرق إزاء لعبة غريبة عن طبيعته تماما . زيادة على ذلك فإن نعمة التحفّظ ووزن الحجج والعبارات بحرص ، والإحكام فى الكتابة عند أوجست فلهلم ، تشكل أحيانا (بالمقارنة مع أقوال أخيه) الاختلاف بين الحقيقة ومجرد التناقض الظاهرى والافتراض الحذر والتأكد القائم على الصدفة .

لقد تدرب أوجست فلهلم مثل أخيه كباحث كلاسيكى ، ففى جوتنجن - كتلميذ للكاتب الشهير هاين - كتب رسالة أكاديمية عن التضاريس الهوميروسية باللغة اللاتينية . وهو على عكس أخيه وقع فى فترة مبكرة تحت تأثير الشاعر برجر الذى أعجب به إعجابا شخصيا ، والذى كرّس لقصائده استعراضاته وعروضه التحليلية المتطورة . وفى فترة مبكرة جدا أيضا طوّر المعياته كمترجم للشعر واهتمامه الشديد بالأشكال الشعرية والوزنية لبحور الشعر . وظل فيه أيضا غرام قوى خاص بالتكنولوجيا التى تعكس اهتماما بأوزان الشعر ، كما ظل فيه الباحث الذى يمكن أن ينظر إلى الوزن والمصطلح الشعرى بعين تكاد تكون مدربة تماما على التفاصيل . ولقد طلب جوته من أوجست فلهلم أن يفحص أوزانه ، ولقد صححها مستجيبا حسب نظريات أوجست فلهلم . وطوال رسالة أوجست فلهلم فى الحياة دعا إلى قواعد صارمة لكتابة النظم الألمانى وفق أنموذج الأوزان الكلاسيكية ، وبأصالة شديدة مماثلة طور نظريات السوناتا والمقطوعة الشعرية الثمانية الأبيات ، والمقطوعة الشعرية الثلاثية الأبيات ، والمقطوعة الغنائية غير المتساوية الأبيات . ونقد أوجست فلهلم لهذا النوع امتدّ من تطبيقه

للصيغ الصارمة إلى استغلال شديد وفـريد لتجاربه كمترجم . وهو يستطيع أن ينغمس فى تأمـلات خياليـة عن المتشابهات الهندسـية للمربعـات والمثلثات مع النظم الخاص بالسوناتا . [1] لكنه يستطيع أيضا - على نحو ممتاز وبحساسيته - أن ينقد - بالتفصيل - عديداً من التـرجمات الشعرية الألمانية . إن لدى أوجست فلهلم تكريسا شديدا لدراسة الكلمة على نحو مـا هى عند فقيه اللغة الحق ، كما لديه الفحص الدقـيق والقراءة الفاحـصة . ومن أوائل استـعراضاته التـحليلية تكريسه لقصيدة شيلر «الفنون» [2] ، والتى بحث تماسكها وترابطها من الاستعارة وبناء العبـارة بعناية شديدة . وهذا المزاج الخـاص بشلجل سائد طوال رسـالته النقدية : من عرضه التحليلى لكتاب فوس عن هوميروس [3] ، وترجمات هردرد للشاعـر اللاتينى الألمانى يعـقوب بلاد [4] إلى «هرمان ودوروثيـا» لجوته [5] ، والترجمات الألمانيـة لبرويرتيوس وأسخليوس وأريوستـو ، وهو يستخدم منهج المقارنة الدقـيقة والفـحص الدقيق للدوافع فى «مقـارنة بين مسرحـيتين بعنوان فيدرا» [6] ، حيث يبين أن مسرحية هيبوليـتس ليوريبيديس أفضل فى كل جوانبها فيمـا عدا أسلوبها عن مسـرحية «فيدر» لراسين . وبالمثل فـإنّ أوجست فلهلم يقارن فى محاضراته ، فى برلين وفيينا ، بين تناول موضوع الكترا عند أسخيلوس ، وتناول سوفوكليس ، وتناول يوريبيْديس ، لكى يبين دونية يوريبيديس الشديدة

(١) المحاضرات ، برلين ، المجلد الثالث ، ص ٢١١ .

(٢) الأعمال الكاملة ، المجلد السابع ، ص ٣ - ٢٣ .

(٣) المصدر السابق ، المجلد العاشر ، ص ١١٥ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٣٧٦ .

(٥) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٨٣ .

(٦) المحاضرات ، باريس ، ١٨٠٧ .

بالنسبة لكاتبي الدراما السابقين عليه ، وأحيانا نجد أن الاهتمام بالكمال الوزنى التقنى يُعمى حكم شلجل النقدى . لقد استخلص الكثير من قصيدة منسية الآن عن الحمامات المعدنية هى قصيدة «الحمامات المعدنية»(٧) من تأليف و.ف. نيوبك ؛ لأنها تروق له من جراء تناولها الصحيح للبيت السداسى التفعيلات الألمانى ، وبسبب ابداعها الساحر للتفاصيل . والإنسان الذى ترجم «دروب» من الإسبانية بكل ما فيها من جناس صوتى ومحاكاة دقيقة للتخطيطات النظمية المتطورة للشعر الغنائى الإيطالى غير المتساوى الأبيات ، والذى جرب فى شعره هو كل أنواع الأوزان ؛ مثل هذا الشخص لا يملك إلا أن يكون حِرَفِياً أيضا فى نقده . ولا نكاد نجد شيئا من هذا عند أخيه فريدريك .

والانشغال بالوزن وتنسيق الألفاظ عند أوجست فلهلم الشاب سرعان ما تعدّلا بسبب حماسه للمثال عند هردر فيما يتعلق بالأدب العالمى ، وبسبب النزعة العالمية الأدبية ، والتى سرعان ما جرت أشبه بلحن رئيسى طوال عمل حياته . وعندما أدخل أوجست فلهلم عينات من ترجماته الوزنية من دانتى (١٧٩١) صاغ مقاله عن «الولوج إلى نظم شىء أجنبى لكى يعرفه كما هو ، وكى ينصت إلى كيف أصبح على هذا النحو»(٨) . والكلمات الأولى من «المحاضرات الدرامية» هى تعبير عن الحاجة إلى «نزعة كلية للروح» و«مرونة تمكننا نحن من استهجان الولع الشخصى والعادة العمياء ؛ لكى ننقل أنفسنا إلى خصائص الأمم والعصور الأخرى واستشعارها كما هى من مركزها»(٩) ؛ ومن ثم يمكن لأوجست

(٧) ١٧٩٥ ؛ انظر : الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص٧١ .

(٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٢٠٠ .

(٩) فيينا ، المجلد الأول ، ص ٥ - ٦ .

فلهلم أن يقول وضميره مستريح : إن النقد الفرنسى فى عصره تنقصه «المعرفة الضرورية بالتاريخ العالمى للشعر»[10] ، ويمكن أن يزكى للألمان عالمية التربية باعتبارها العودة الممكنة الوحيدة للطبيعة[11] ، وقد شعر أن هذا يصدق عنه هو نفسه . وفى بحث خفيف فى فترة متأخرة ، هو «عن أحوال الأدب الألمانى» (١٨٢٥) وقد كُتب للجمهور الإنجليزى ، أعلى شلجل من شأن الألمان باعتبارهم «أصحاب النزعة العالمية للحضارة الأوروبية»[12] والنقد الأدبي ؛ حيث إنه أكثر انجازاتهم المتأخرة خصوصية . وحتى لو كان هذا غير حقيقى عن الألمان بصفة عامة ، فإن شلجل يمكن أن يشير إلى نفسه وإلى أخيه على أنهما يحققان هذا المثال .

ولا شك أن لدى أوجست فلهلم شره الباحث للإلمام بتنوع الأدب العالمى . وهو لديه فضول شديد لما هو غير مستكشف وما هو مجهول ؛ مما أفضى به إلى دراسة الأدب الفرنسى القديم والإيطالى والإسبانى ، وهذا جعله رائدا فى دراسة الأدب الألمانى في ذروة العصور الوسطى ودراسة ملحمة «نيبلنجنليد» ، وأخيرا دشّن الدراسات السنسكريتية فى ألمانيا . ورسائله العلمية الفرنسية المتأخرة عن اللغة والأدب فى إقليم البروفنسال [13] بفرنسا ، وعن أصل روايات الفروسية[14] تظهر أن لديه معرفة غير عادية فى عصرها . وبحثه عن «نيبلنجنليد» الذى يضم مجموعة من المخطوطات وتأملات متقدّمة عن الوقائع التاريخية وراء موضوعها يجب

(١٠) برلين ، المجلد الثانى ، ص ٣٨ .

(١١) المصدر السابق ، ص ٨٥ .

(١٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن ، ص٣٠٩ .

(١٣) باريس ، ١٨١٨ .

(١٤) ١٨٢٣ - ١٨٢٤ .

التنويه بها بشكل مشرّف فى أى تاريخ للبحث الألمانى القديم[١٥] . ولكن على الانسان أن يعترف أنه ، بالمعنى الصادق ، لا يوجد أى من مشروعات أوجست فلهلم البحثية العظيمة (فيما عدا الطبعات والترجمات السنسكريتية المتأخرة) كانت مثمرة . فلقد كان - فى كل حالة - يُسْلب من جانب المنافسين والتلاميذ: في فرنسا من جانب راينورد وفوريبل ، وفى بون من جانب دايز صديقه وزميله الأصغر عن أدب إقليم البروفنسال ، ومن جانب فون درهاجن ولخمان عن «نيبلنجنليد» . ولقد ثبت أن دافعه ومدحه النقدى هما أكثر أهمية من إسهاماته الفنية الفعلية . لقد كان أوجست فلهلم واحدا من أوائل من تمادوا فى تقريظ عالم الرواية الخاصة بأسطورة الملك آرثر فى إنجلترا ، على الأقل فى ألمانيا ، وقد أثنى بالمثل على شخصيات مثل تريستان وبرزيفال اللذين - منذ ذلك الوقت - دخلا الخيال الأوروبى . ولقد كان من أوائل من أخذ بقول جوهانز موللر مأخذا جادا عن «نيبلنجنليد» الذى اعتبرها «إلياذة» ألمانية : لقد حلل تشخيص الأبطال والتأليف ، وأثنى على هذا بطريقة فتحت الطريق أمام القصيدة لأول مرة أمام القراء المحدثين ، لكنه كان أيضا إرهاصا بمبالغات الثناء الذى أُسْبغ منذ ذلك الوقت على القيمة الشعرية لـ«نيبلنجنليد». ولسوء الحظ كان متأثرا أيضا للغاية بنظرية مؤلف عن أصول الملاحم الهوميروسية ؛ حتى إنه دشّن الانحراف المطول عن دراسة «نيبلنجنليد» والذى اهتم بالتأملات فى التأليف الجمعى والتأليف من «قصائد» مفردة قام بها «جامع» للقصائد فى فترة متأخرة . وكذلك يرد رأى شلجل عن الشعر فى إقليم البروفنسال والشعر الفرنسى القديم رغم أنه رأى سديد يرفض مبالغات

(١٥) انظر : المتحف الألمانى ، اشراف ف. شلجل ، المجلد الأول ، ص ٢ .

مزاعم فوريل بالنسبة لإقليم البروفنسال والأخطاء فى تأكيد التأثرات التيوتونية الخاصة بالتراث الألمانى القديم . ولقد ذهب شلجل إلى أن روايات عصر شارلمان ترجع بأصلها السحيق إلى التراث الملحمى الألمانى ، وهو رأى قد فنّده تفنيداً شديداً جوزيف بدبير .

وقد نستنتج أن تمسّك شلجل بوجهة نظر فولف عن أصل القصائد الهوميروسية أنه لايكاد يختلف عن نظرة هردر عن الشعر الطبيعى الكلى . ومنذ وقت مبكر جدا كان مهتماً بالتاريخ الطبيعى التأملى لأصول الشعر ،والذى شغل كثيرا من الرجال العظام فى القرن الثامن عشر من فيكو إلى هردر وأبحاث شلجل «رسالة عن الشعر» [١٦] ، وقد استلهم روسّو وهردر اللذين دعيا إلى الوحدة الأصلية للفنون والموسيقى والرقص والشعر ، ومن ثم يستمدّان الضرورة الأصلية المطلقة للوزن : فى إيقاعات ضربات القلب والتنفّس وإيقاعات العمل (التجديف ، ودرس الزرع وحصاده) [١٧] وهى فكرة وجدت تطورا حديثا لاحقا فى كتاب بوخر «عمل الإيقاع» . غير أن الوزن فى رأى شلجل هو بداية الفن الشعرى . فالتعبير يرتد إلى الشعور . والعواطف التى تتحول انفجاراتها القوية بإدخال معيارٍ منظم للأغنية والرقص قد أُضفى عليها طابع حديث[١٨] . وإن أصول الشعر - ومن هنا يأتى رأى شلجل مستمدا من الطبيعة - ترتبط ارتباطا شديدا بأصول اللغة ، وهى نفسها نوع من الشعر[١٩] ؛ حيث إن الشعر مكوّن من أصوات وكلمات[٢٠] . ورغم أنه تتصّل فيما

(١٦) الأعمال الكاملة ، المجلد السابع ، ص ٩٨ .

(١٧) المصدر السابق ، ص ١٣٢ .

(١٨) المصدر السابق ، ص ١٤٦ .

(١٩) المصدر السابق ، ص ١٠٤ .

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٩٩ .

بعد من النزعة الطبيعية فى مقالته المبكرة[٢١] ، فإنه حافظ على هذه النظرة القائمة على نظرية فيكو عن الشعر طوال حياته ، فإنّ الشعر كله يستهدف أن يستعيد «التصوير» الأصلى للغة ، ومن ثم فإن التعبير غير المباشر المتحول المجازى هو التعبير الشعرى أساسا[٢٢] . ومن ثمّ فإن الشعر هو إعادة إبداع للغة الأصلية على مستوى أرقى[٢٣] . وهو يتغلب على تعسفات اللغات الإشارية الحديثة بوعى ، ويرتد إلى الاستخدام الرمزى للموضوع ، ومن ثم فإن الاستعارة والرمز والأسطورة تشكّل المكانة المحورية فى نظرية شلجل عن الشعر . ويجرى الدفاع عن الاستعارة دائما على أنها الإجراء الأساسى للشعر . بل إن أوجست فلهلم دافع حتى عن أسلوب الزخرفة الغريبة (الباروك) (كما نقول اليوم) ، والذى كان يلقى - آنذاك - احتقارا بصفة عامة . وهو فى مناقشة «صاحبى نزعة التجزيئ» الألمانيين (كما يسميهما) نسفالدو ولوهنشتين ؛ إذ يقول : إن «الشعر لا يمكن أن يكون شطحا خياليا ، وبمعنى ما من المعانى لا يمكن إطلاقا أن يكون مبالغا . وما من مقارنة لأكثرها قدما وأكثرها طولا وأكثرها صغرا إذا كانت فحسب ذات معنى وفحوى يمكن أن نعدّها جريئة»[٢٤] . والاستعارة لها ما يبررها لا فى استعادة الرؤية الأصلية (الوضوح الجلىّ) ومباشرة الإدراك الحسّى فحسب ، بل أيضا فى التصور الكلّى لنسق الطبيعة والكون : «إن كل الأشياء مترابطة مع كل الأشياء ، ولهذا فإن كل الأشياء

(٢١) انظر فقرة من ١٨٠٢ وردت عند و . جسنجاوس ص ٦١ .

(٢٢) برلين ، المجلد الأول ، ص ٩٢ .

(٢٣) المصدر السابق ، ص ٩٣ .

(٢٤) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٧٤ .

تحـدّد مـعنى كل الأشـيـاء ، وكل جـزء من الكون يعـكس الكل»[٢٥] ، والتسلسل المتبادل الكلى للأشياء يجب استعادته من خلال عملية الرمز الدائمة . وهكذا فإن الاستـعارة توحى «بالحقيقـة الكبرى ، وهى أن كل جزء هو كل ، وأن الكل هو كل جزء»[٢٦] و«الخيال يمحو ذلك الوسيط الذى يثير القلق (الواقع الفج) ويغـمرنا فى الكون ، بينمـا يجعله يتحـرك داخلنا أشبـه بعالم سـحرى للاستـعارات الأبدية ؛ حـيث لا يوجد شئ فى عزلة ، بل كل شـئ يظهر من كل شئ بإبداع عجيب جدا»[٢٧] . وهنا يعرض شلجل نظرية التراسل والرمزية وهى من الناحية العمـلية مماثلة لنظرية الحركة الرمزية الفرنسـية المتأخرة . وهى بأصالة تامة بلاغة التحوّلات التى تصدر من تصور الكون . والشعر عند هيجل هو «تأمل عن طريق التخيل»[٢٨] ، ولا توجد مـجازات يكون قد عفّى عليـها الزمن . وحتى المقارنات الأقدم يمكن أن تجد مكانها ؛ لأن «الصور الجميلة حقا خالدة، ومهما تُستخدم كثيرا تتجدّد فى أيدى الشاعر الأصيل» [٢٩] .

وبطبيعة الحال فإن الاستعارة هى وسيلة واحدة من الوسائل الشعرية ، وكل الوسائل التى تستـعيـد اللغة الأصلية أدوات مـشروعة للـشعر . وهكذا يلوح بالنسـبة لشلجل أن مـحاولة التـوحـيد بين النثـر والشعـر هى لغـو مُطْبق . إن ترتيب الكلام الشعرى يجب أن يختلف بقدر الإمكان عن حديث الحياة اليومية ، والمستمع لا

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٢٩٢ .

(٢٦) المصدر السابق ، ص ٩٣ .

(٢٧) المصدر السابق ، ص ٩٣ .

(٢٨) المصدر السابق ، ص ٢٩٢ .

(٢٩) المصدر السابق ، ص ٢٩٣ .

يجب أن ينزلق فوق كل تفصيلة [٣٠] ، ولعبة الكلمة تعمل فى مجال ضيق ما يفعله الشعر بشكل اللغة ككل . إن لعبة الكلمة تظهر حساسية الشاعر بالنسبة لأبعد العلاقات . وهكذا نجد أن كل الطبيعة يمكن أن تصبح مرآة موضوع محبوب مفصل . ويجرى الدفاع عن بترارك لتلاعبه على اسم حبيبته لورا (فالكلمة تعنى النسيم والإكليل والذهب) ويجرى الاحتفاء بشكسبير وسرفانتس كأستاذين بارعين فى التورية [٣١] ، وشلجل يمدح المحتضر جون أوف جونت بسبب مماحكاته المفلاتة على معنى اسمه[٣٢] .

وشلجل يرى بوضوح أنه يجب التفرقة بين مجرد الاستخدام الزخرفى والاستخدام العقلى لهذه الحيل الخاصة بالاستعارة والرمزية ووظيفتهماالشعرية المشروعة . وهو فى مناقشة مبكرة جدا للكوميديا الإلهية لدانتى (١٧٩١) يدافع عن الكناية عند الشاعر الإيطالى على أساس أنها أكثر من مجرد مفهوم للفهم . إن الكتابة يجب أن تذوب فى الشكل الحسى ، وتضيئ من خلاله على نحو ما تشع النفس من خلال جسمها . والكائنات الخيالية عند دانتى لها تماسكها وهى مستقلة عن معناها وهى خفية ، وفيها أشياء أكثر من كونها قد تجسدت فى المفاهيم : «إننا فى كل موقع نطأ أرضا صلبة محاطة بعالم من الواقع والوجود الإنسانى الفردى»[٣٣] ، ورغم أننا قد نشك فى العدالة الكاملة لهذا المديح ، يجب أن ندرك أن التفرقة الواردة هنا صادقة ، وقد رجع إليها أوجست فلهلم

(٣٠) المصدر السابق ، ص ٢٨٤ – ٢٨٥ .

(٣١) المصدر السابق ، ص ٣٢٧ – ٣٢٨ عن الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ٤٢٢ ، فيينا ، المجلد الثالث ، ص ٦٣ وما بعدها.

(٣٢) اسمه يعنى : الهزيل والنحيل والمضنىُ الكئيب والكالح (المترجم)

(٣٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٢٢٦ .

مرارا ؛ وهو فى مناقشة أسخيلوس فى «المحاضرات الدرامية» يسمى الكتابة «تجسيدا شخصانيا لمفهوم من المفاهيم ، خيالا مخترعا ، لا لشئ سوى هذا الغرض ، ولكن (الرمزية) هى ما أبدعه الخيال لأغراض أخرى ، أو ما يتملك واقعا مستقلا عن المفهوم ، وهو فى الوقت نفسه ما يجرى الشك فيه بتلقائية على أنه تفسير رمزى ، وفى الحقيقة أنه يفضى إلى هذا» [٣٤] .

لقد فصّل شلجل - فيما بعد - استخدام كلمة ألمانية تعنى «يرمز» . إن كل فن يجب أن يكون «رمزيا» ؛ أى أنه يجب أن يمثل صورا ذات معنى . إن الطبيعة نفسها تبدع رمزيا ، إنها تكشف عن الباطن من خلال الخارج ، وكل شئ له سماته ، والفنان يشير إلى سمات الأشياء ، وهو يعير القارئ إحساسه للنفاذ إلى اللب الداخلى[٣٥] . وهكذا فإن الفن هو طريقة للمعرفة من خلال العلامات ، إنه تفكير بالصور . إن الشعر هو تصوير بصرى للأفكار وفق الصيغة التى لا تكاد تندّ عن الترجمة فى محاضرات ١٧٩٨ عن علم الجمال[٣٦] . إن مصطلح «الفكرة» عند كانت وفيشة قد ورد حينذاك في محاضرات فيينا . إن الشعر يجب أن يعبر عن الأفكار ، أى الأفكار والمشاعر الصادقة والخالدة التى تعلو على الوجود الأرضى فى صور[٣٧] . وهنا وفى مواضع أخرى نجد شلجل فى خطر حقيقى من الوقوع فى سوء الفهم العقلانى للفن . فإن صيغة (التفكير بالصور) قد تركت انطباعا كبيرا خارج ألمانيا أيضا : فلا بد أن الناقد الروسى بلنسكى قد استمد التعبير من مصدر ألمانى ما ، وتعبير هيجل «تصوير محسوس للفكرة» يتطابق

(٣٤) فينيا ، المجلد الأول ، ص ١٥٣ - ١٥٤ .

(٣٥) المؤلفات الكاملة ، المجلد الثانى عشر ، ص ٣٤٦ .

(٣٦) ١٧٩٨ المحاضرات ، ص ٢٣ .

(٣٧) فينيا ، المجلد الأول ، ص ٤٥ .

مع هذا التعبير بشكل كبير . وعادة ما نجد أن الممارسة النقدية لشلجل تجعله متمسكا بصرامة بنظرته الأصلية (المستمدة من هردر) من أن الشعر يجب أن يكون عينيا ، وهو لم يضف إلى هذا إلاّ ضرورة العلاقة الرمزية بالكون كله ، وهى مماثلة متعلقة بالعالمين الأصغر والأكبر وجذورها ما هو عضوى فى الأفلاطونية الجديدة . إن العمل الفنى عليه «ألا ينضب من الطبيعة الإبداعية التى مقابلها قائم فى النمنمة»[٣٨] . الفنان العظيم هو نفسه مرآة للكون ، إنه ممثل هذا الكون . وشلجل يقتبس من موريتز قوله : «إن كل جميل من يدى الفنان الذى يشكل هو تجسيد فى مُنَمنمات لذروة الجمال فى الكل العظيم للطبيعة»[٣٩] . وعظمة الفنان يجب الحكم عليها بنجاحه فى تشكيل مثل هذه المرآة هو نفسه : بجلاء وطاقة واتساع شامل محيط[٤٠] .

وهذه النظرة الرمزية للشعر ، هذا التماثل لكلية الكون وعلاقاته هما وضع مبشر يجب حراسته بعناية ضد خطرين : النزعة العقلانية ، والنزعة الصوفية . وشلجل لم يَنجُ من أى منهما تماما ، فقد أغرته النزعة العقلانية كثيرا فى مناقشة القصيدة الفلسفية التعليمية وفى شكل المثل المزيفة لوحدة من الشعر والفلسفة . لقد آمن بأنّهما يسعيان للغاية نفسها بوسائل مختلفة ، وأن الشعر يمكن أن يسمى «فلسفة خارجية» ، والفلسفة «شعرا باطنيا»[٤١] . ويبدو ، بالنسبة إليه ، أن دمج التحمسّ الفلسفى والشعرى هو حل معضلة القصيدة الفلسفية الكاملة[٤٢] .

(٣٨) الأعمال الكاملة ، المجلد السابع ، ص ٣٠ (١٧٩٦)

(٤٠) المصدر السابق ، ص ١٠٣ .

(٤١) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٩١ .

(٤٢) المصدر السابق ، ص ٢٩٢ .

وبطبيعة الحال إذا أردنا أن نبرر هذه الصيغ فإنه يجب أن نفكر فى الفلسفة لا على أنها موضوع فنى ، بل بالمعنى الذى فهم به الرومانسيون الفلسفة : فلسفة شعرية، تفكير بالرموز كما يمارسها شلنج ويعقوب بوهمه .

ولكن بينما يبدو شلجل أحيانا قريبا من هذا التوحيد الفريد للشعر والفلسفة فإنه كان - فى أغلب الحالات - خاضعا للتعرض لخطر النزعة الصوفية . لقد استمدّ من شلنج عبارة : «إن الجمال هو اللامتناهى وقد عُرض على نحو متناه» ، وعدّل العبارة لكى نقرأها على النحو التالى : «الجمال هو العرض الرمزى للامتناهى»[٤٣] ، واللامتناهى مقصود به ألاّ يكون شيئا كاملا مجاوزا لهذا العالم، بل بالأحرى هو السر الكامن وراء الظواهر ، والسر الكامن فينا : إنه شىء كونى غامض ، إنه «الحُكْم المهم للقلب ، هذه الحدوس العميقة التى يبدو فيها اللغز الحالك لوجودنا وقد تحلل»[٤٤] .

ويبدو أن هذه الفقرات قد كُتبت تحت تأثير بيئته : تحت تأثير أخيه وشلنج وكروز أو عديد من الآخرين من معاصريه . وبالتأكيد فإن أوجست فلهلم يأخذ بوجهة نظر عن الشعر ليست عقلانية وليست صوفية ؛ والأسطورة هى المفهوم الذى يجمع الاثنين معا . إن الصبغة الشعرية التى يضفيها الانسان ليست صبغة فيلسوف أو صوفى ، بل صبغة صانع للأسطورة . والأسطورة هى نسق الرموز التى يحّط عليها الشاعر والتى يستعيدها للوعى[٤٥]. ويتقبل شلجل الرأى الذى يذهب إلى أن الإنسان

(٤٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٩٠ .

(٤٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن ، ص ١٤٤ - ١٤٥ .

(٤٥) برلين ، المجلد الأول ، ص ٣٣٠ .

مرّ بحالة سادت فيها الأسطورة ومثل تلك الحالة طبيعية بالنسبة إليه . وكتاب الفيلسوف البريطانى ديفيد هيوم «تاريخ الدين الطبيعى» والذى يشرح أصل الدين فى الخوف وحرفة الكهانة قد وقع في خطأ تام . فهناك رعدة لا حدود لها فى الإنسان لا يستطيع أن يمحوها بأى درجة من درجات الأمان المادى . وما يسمى عادة التنوير يجب بالأحرى أن يسمى الإظلام ؛ لأنه يعنى تلاشى النور الباطنى للإنسان[٤٦] . وليست الأسطورة مجرد مادة خام للشعر ، إنها الطبيعة نفسها فى زى شعرى ، إنها الشعر نفسه ، إنها وجهة نظر للعالم كاملة . ولما كانت الأسطورة تحولا للطبيعة ، فإنها قادرة على تحولات شعرية لا متناهية[٤٧] . والأساطير اليونانيةوالمسيحية - هى من الناحية التاريخية - المصادر الأساسية للإلهام الشعرى، ومع ذلك يدرك أوجست فلهلم أنها تجف اليوم[٤٨] ، وأنه من الضرورى البحث عن أسطورة شعرية جديدة . وأحيانا يتزلق إلى رأى خارجى عن استخدام الأساطير عندما يدافع عن استخدام الرموز الكاثوليكية[٤٩] بدون أن يتقبل بالفعل الكاثوليكية . ولكن علينا أن نتذكر أنه كان عليه أن يدافع عن نفسه ضد الشك فى اشتراكه فى تحول أخيه إلى الكاثوليكية الرومانية، بل حتى المشاركة فى مؤامرة كاثوليكية سرية . وعادة ما يفهم أن الشعر لا يتطابق مع الأسطورة ، وأن الأسطورة ليست مخزناً ساكناً من الصور والآلهة والقصص . لقد دعا إلى إمكانية وجود طبيعة جديدة وأسطورة ووحدة من «الفيزياء» والشعر ؛ حيث تعنى «الفيزياء» الفلسفة الطبيعية عند شلنج .

(٤٦) المصدر السابق ، ص ٣٢٢ - ٣٢٣ .

(٤٧) المصدر السابق ، ص ٣٢٧

(٤٨) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٨٢ .

(٤٩) الأعمال الكاملة ، المجلد العاشر ، ص ٤٠٠ .

وذهب إلى أن الأسطورة يمكن أن تكون منفصلة عن الشعر إذا كانت فحسب أسطورة حية ، وإذا ظهرت كخيال لاشعورى للبشرية ، وبها يمكن للطبيعة أن تصطبغ بصبغة إنسانية إذا ما كانت عقيدة لاتزال قائمة بين الشعور ؛ إنها لايمكن أن تكون ابتكارا مصطنعا للفرد[٥٠] . ومع هذا واضح أنه ذهب إلى أن هذا ليس اعتراضا على الأسطورة الطبيعية الجديدة التى تجسّد الرمزية الشعبية لقصص الجنيات والقوة السحرية للأحجار والنباتات ودلالة الحيوانات وهى القوى الكيماوية . وهو فى تشخيصه لدانتى يقرر أن «أشد قوى الطبيعة جوهريةً تصبح بالنسبة للشاعر رموزا للوجود الروحى . وهكذا من وحدة فيزيائية مع لاهوتية تظهر أسطورة علمية . وإذا ما شك الإنسان فى أن الشعر يمكن أن يصبح كياناً للمثالية ، فإن الإنسان يستطيع أن يراه متحققا عند دانتى[٥١] . وشلجل هنا يستجيب لفقرة فى «التفكير الشعرى » لجرافينا[٥٢] لتدعيم رأيه عن وحدة الفيزياء واللاهوت عند دانتى ، وهى فقرة تصبح عنده مثل تنبؤ لجهود نوفاليس . والمثالية فى رأى شلجل ونوفاليس هى مثل «عصا الساحر التى تجسد ما هو روحى بسهولة وتضفى الطابع الروحى على المادة ، لأن الشعر يجب أن يظل يتردد بين العالم الحسى والعالم العقلى»[٥٣] ، وحتى الشعر الوصفى (وقد جرى التنديد به فى شكله الإنجليزى) يمكن إنقاذه بوجهة نظر رمزية للطبيعة[٥٤] .

(٥٠) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ٤٠٠ .

(٥١) برلين ، المجلد الثالث ، ص ٢٠٠ .

(٥٢) المصدر السابق ، ص ١٩٤ - ١٩٥ .

(٥٣) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٩٢ .

(٥٤) المصدر السابق ، ص ٣١٥ .

وبينما كان تجديد الأسطورة وإبداع نسق للرموز والتراسلات يشكلان محورا رئيسيا فى مفهوم شلجل للشعر ، فإن علينا أن نركز على أن شلجل لم يوحّد بين الشعر الحديث والشعر الشعبى الذى هو الشعر «الطبيعى» اللاشعورى بالمعنى الذى عند هردر . وما يجرى عرضه يجب ألاّ نخطئ فيه ، فنعدّه تنويعاً للفقرات المماثلة عند فيكو وهردر وديدرو ، فلدى شلجل وجهة نظر مختلفة تماما لتاريخ الشعر ودور الشعر «الطبيعى» فيه . وهو يستخدم مصطلح الشعر «الطبيعى» ، ويميز ثلاث مراحل فيه : (١) الشعر الأولىّ فى شكل اللغة الأصلية، الشعر فى اللغة ، (٢) الإيقاع ، (٣) الأسطورة . والشعر المحفوظ اليوم بالفعل ليس هو الشعر الطبيعى بهذا المعنى . وشلجل يسلم بأن هناك معنى يمكن للإنسان أن يتحدث به عن الشعر اليونانى على أنه شعر الطبيعة ، وهو معنى واضح أنه قريب جدا من مصطلح شيلر الشعر «الفطرى» ، إذن ليس هناك انقسام بين الغريزة اللاشعورية والنشاط الحر الواعى بذاته[٥٥] . ولكن حتى هوميروس ليس شاعرا شعبيا بمعنى أنه يخاطب الطبقات الدنيا . إنه يتغنى - أولاً وقبل كل شئ - للأمراء والسادة النبلاء ، زيادة على ذلك فهو شاعر الشعب ، بمعنى أنه يمتٌ إلى الأمة بكاملها وهو شامل لكل الطبقات . وإن قصائده لا تحتوى على أى ثقافة جامدة تنغلق فى وجه غير المتعلمين[٥٦] ، وبهذا المعنى القومى الشامل وحده يمكن أن يوصف هوميروس بأنه أعظم الشعراء الشعبيين[٥٧] . كما أن منشدى شعر الحب الذين تبّينهم شلجل مبكرا لم يكونوا، بأى حال من الأحوال شعراء شعبيين[٥٨] . وشكسبير - بطبيعة الحال-

(٥٥) المصدر السابق ، ص ١١٩ .

(٥٦) المصدر السابق ، ص ١١٩ .

(٥٧) المصدر السابق ، ص ١١٩ .

(٥٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن ، ص ٧٧ .

لم يكن شاعراً شعبيا على نحو ما كان يعتقد هردر وجماعة «العاصفة والاجتياح» . ولقد قال شلجل وكرّر مراراً أن شكسبير «هو فنان عميق التفكير»، ووجد فيه «تنمية رائعة للقوى العقلية والفن الممارس ومقاصد قيمة تُعَدُّ ناضجة»[٥٩] . وهكذا فإن مصطلح الشعر الشعبى هو حقا مصطلح يجب قصره على الأغنيات التى تُكْتب تعبيرا عن الطبقات الدنيا أو تكتب بينها[٦٠] . ورغم أن أوجست فلهلم لم يكن ينقصه الذوق للقصائد الأسكتلندية والأغنيات الشعبية الألمانية وحتى القصص الشعبية فى القرن السادس عشر ، إلا أنّه كان له موقف منفرد إزاءها . لقد اعترف بأنها فى الأغلب أصداء معتمة سحيقة للقديم الأصيل ، ولم يشارك فى التحمس الحالي من النقد لكل نأمة من أغنية أو رواية تكون شائعة بين معاصريه من الجرمان . وهو فى مقاله الشهير عن برجر (١٨٠٠) الذى يعد دفعا لاستعراض شيلر الفج قد نحّى بالفعل حالة الشعر «الشعبى» تنحية حقيقية[٦١] . وعلى أى حال فإنه طوال حياته آخذ بوجهة نظر هردر من أنّ الشعر هو لغة كلية للبشرية . وهكذا فهو ممكن بين كل أنواع وظروف الناس فى كل العصور وفى كل المجتمعات . لكنه لم يجد أى ميزة خاصة فى الشعر الشعبى ، كما أنه لم ير أى رذيلة خاصة فى الشعر المركب المثقف الموجه لجمهور محدود .

إنّ شلجل ما كان فى استطاعته أن يرتكب الخطأ الذى وقع فيه عباد الطبيعة ؛ لأن لديه رأيا سديدا عن العلاقة بين الشعور واللاشعور ، بين الإلهام والحرْفة ، بين التخيل والعلاقة فى عملية تأليف الشعر . لقد رفض كلا النزعة العقلانية والإلهام الصوفى الغامض ، بمثل ما رفض (وإن كان بصرامة أقل) كلا

(٥٩) فيينا ، المجلد الثالث ، ص ٤٨ .

(٦٠) برلين ، المجلد الثالث ، ص ١٦١ .

(٦١) الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن ، ص ٧٥ .

الطرفين فى وصفه للشعر. وهو دائما وأبدا ما ينقد جماعة «العاصفة والاجتياح» للعبقرية وحدها ، كما كان منتقدا شديدا لحديث كانْت عن العبقرية في كتابه (نقد ملكة الحكم) ، فشلجل يرى أن كانْت يجعل من العبقرية مجرد أداة عمياء للطبيعة . من الحق أن هناك شيئا فى الفن لا يمكن تعلمه، لكن الغرض وكل الدوافع التى يمكن أن تتسلل إلى النشاط الحر تؤثر فى ممارسة الفن . ولقد ظهرت الأعمال العظيمة للفن مثل التراجيديات اليونانية نتيجة المناقشات[٦٢] . إن الإبداع كله هو إصدار حكم، وكل تعبير عن القوة الإبداعية مرتبط باستبطان دائم فى الوقت نفسه[٦٣] . إن العبقرية هى الوحدة الصميمة للاشعور والنشاط الواعى الذاتى للروح الإنسانية ، للغريزة والقصد ، للحرية والضرورة[٦٤] . والعبقرية تشمل الانسان الداخلى بكليته ، كل قواه : لاخياله وفهمه فحسب ، بل أيضا تخيله وعقله[٦٥] . ويمكننا أن نقول عابرين إن شلجل يرسم هنا تفرقة بين الخيال والشطح الخيالى، وهذا الأخير يعتبره القوة العليا المرتبطة بالعقل . إن «التخيل الإبداعى» حر حرية مطلقة ومقيد بقانون فى الوقت نفسه، ولا يمكن أن يوجد فيه شئ يدّعم القانون . ويشرح شلجل المسألة قائلا : «على الإنسان فحسب أن يعرف أن التخيل الذى صدر منه العالم أولا والذى من خلاله يجرى إبداع الأعمال الفنية هو القوة نفسها، ولكن فى أنواع مختلفة من النشاط»[٦٦] . وهذه هى التفرقة التى أقامها شلنج بين التخيل الأولى والتخيل الثانوى، والتى استغلها كولردج كثيرا .

(٦٢) برلين ، المجلد الأول ص ٨٢ .

(٦٣) المصدر السابق ، ٨٣ .

(٦٤) المصدر السابق .

(٦٥) المصدر السابق ، ص ٨٤ .

(٦٦) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٨٤ .

ولا يبدو أن شلجل قد أدرك أن هناك تناقضا بين هذا الرأى فى الفن الذى يوحّده إن لم يكن مع الطبيعة فعلى الأقل مع العمليات الإبداعية للطبيعة وبين إلحاحه العادى على الوعى والتأمل لدى الفنان . فإذا رفض الرأى الكلاسيكى الجديد والرأى الأرسطى عن «المحاكاة» ولم يعترف إلا بأنّ المحاكاة يمكن أن تعنى أن الفن «يجب عليه إبداع أعمال حية مثل الطبيعة التى تبدع باستقلال وهى المنظمة والتى تقوم بالتنظيم»(٦٧) فيبدو أنه لا يوجد موضع للتأمل الذاتى للفنان والنقد الذاتى له، والذى يلحّ على أنه ضرورى وخاصة بالنسبة لشاعر عصره . يقول : «إن الشاعر اليوم يجب أن يكون أكثر وضوحا فى معرفته بطبيعة الفن عن الشعراء العظام فى العصور السابقة ، والذين يجب علينا أن نفهمهم أفضل مما فهموا هم أنفسهم : إنّ التأمل الأرقى يجب فى أعماله أن ينغمر فى اللاشعور»(٦٨) . ونحن نفترض أنه فى نسق شلنج الذى يتبناه شلجل هنا فإن بزوغ الوعى من الطبيعة يجرى تصوره على أنه مستمر وتدريجى؛ حتى إنه لا يمكن إقرار أىّ ثنائية للشعور واللاشعور بالمعنى الدقيق : فعلى مستوى أرفع فإنّ الشعور واللاشعور ، الحرية والضرورة شئ واحد . إن من مزايا المنهج الجدلى أن يتوفر الشيئان معا . وكثيرا ما نجد على نحو ما هو قائم الجدل حول الإلهام ضد الغرض الواعى فى تأليف الشعر فإنّ الحل الذى يؤكد أن الاثنين ضروريان هو الحل الصحيح ، وتصادق عليه الملاحظة والاستنباطات ودراسة البديهات التاريخية . لكن مثل هذه الحلول لا تقول إلاّ القليل عن قدْر ومرتبة كلا العنصرين المتناقضين ، بينما يتم رفض الطرفين الزائفين لا يُطرح إلا القليل لتقدم قضية المعرفة .

(٦٧) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٠٢ .

(٦٨) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٩٠ .

ويصدق الأمر نفسه على الحلول المطروحة للتوفيق بين التعارض القائم بين الشكل والمحتوى ، بين الوحدة والتنوع، باستخدام كلمات سحرية هى «الكل» أو «العضوية»، وهى كلمات سائدة فى ألمانيا منذ هردر وجوته والأخوين شلجل . ودائما ما يستجيب أوجست فلهلم لاستعارة العضونة، وهو يدفعها أحيانا إلى آفاق بعيدة جدا . وشلجل فى مناقشة رواية «فلهلم ميستر» لجوته؛ حيث اقترح البطل أن يأخذ على عاتقه هاملت يجد التوازى الذى عقده جوته بين العمل الفنى والشجرة ضعيفا للغاية . فهناك أغصان يمكن تقليمها من الشجرة، وهناك أغصان أخرى يمكن تطعيمها دون أن يحدث اضطراب فى «النمو الملكى الحر» أو يترك آثاراً مرئية بارزة . وهو يسأل : «ولكن ما إذا كان هناك مزيد من التشابه لقصيدة درامية لهذا النوع مع تنظيم أعلى فيه لا يمكن أحيانا للتفكك الفطرى لعضو من الأعضاء أن يتمكن من الشفاء بدون تحريض حياة *الكل*»[٦٩] . وشلجل فى نقده للنظم المترف عند إيور يبيديس واستخدامه للكورس كمجرد زخارف خارجية يعقد من جديد التشابه بين العمل الفنى والكائن الحى على نحو وثيق جدا، «إذا كانت الأعمال الفنية يُنظر إليها ككُليات منظمة إذن، فإنّ تمرد الأجزاء المؤدّاة ضد وحدة الكل هى بالضبط التعفّن فى العالم العضوى، والذى هو عادة الأكثر نفورا والأنبل فى الشكل العضوى الذى تدمره، ومن ثم يجب أن تملأنا بأكبراشمئزاز فى أكثر الأنواع الأدبية بروزا (التراجيديا) . وعلى أى حال فإن معظم الناس أقل حساسية بالنسبة لتأثير الوحى عن تأثير الفساد الجسمانى»[٧٠] . هذه الأقوال المتطرفة التى توعد العمل الأدبى بما هو حيوانى قد تركت انطباعا أقلّ من الانطباع الذى تركه شلجل عندما أقام تقابلا بين

(٦٩) الأعمال الكاملة ، المجلد السابع ، ص ٣٣ .

(٧٠) برلين ، المجلد الثانى ، ص ٣٥٨ .

الشكل العضوى والميكانيكى، والذى عرضه فى بداية المجلد الثالث من «المحاضرات الدرامية» : «يكون الشكل ميكانيكيا عندما ينفصل من خلال التأثير الخارجى، ويتحول إلى شيء مادى كمجرد إضافة عرضية بدون علاقة مع طبيعته (وعلى سبيل المثال عندما نعطى شكلا متّسقا لكتلة ناعمة حتى يمكنها أن تحتفظ به بعد أن يصبح صلبا) . ومن جهة أخرى فإنّ الشكل العضوى فطرى ، إنه يفضّ نفسه من الداخل، ويكتسب تحدّديته تلقائياً مع التطورالكلى لبذرته الأولى»، ومثل هذه الأشكال تحدث في الطبيعة من بلورة الأملاح والمعادن إلى النباتات والزهور إلى الجنس البشرى . وكذلك فى الفنون الجميلة، فإن كل الأشكال الأصلية عضوية أى تتحدد بمحتوى العمل الفنى . بكلمة واحدة ، الشكل ليس إلاّ متحدثا ذا دلالة ، إنه الملمح الناطق بكل شئ، والذى لا تشوّهه أىّ عوارض مقلقة يعد شاهد عدل على طبيعته الخفية[٧١] . وهنا تمتد المماثلة إلى المعادن والنباتات والتقابل مع الشكل الخارجى المفروض، ويتجلى هذا بكل وضوح، وكان على كولردج أن يقتبس هذه الأقوال اقتباسا حرفيا .

وعادة ما يؤكد شلجل «الوحدة وعدم الانقسام» فيما يتعلق بالعمل الفنى[٧٢] و«التحديد المتبادل الباطنى للكل والأجزاء»[٧٣] ، وأن كل شئ فى العمل الفنى يوجد بشكل نسبى بالنسبة للكل[٧٤] . إن الكل الجميل لا يمكن أن يتركّب من الأجزاء الجميلة ، إن الكل يجب أن يُطرح أولا بشكل مطلق، ثم ينبع منه

(٧١) فيينا ، المجلد الثالث ، ص ٨ .

(٧٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن ، ص ١٢٢ .

(٧٣) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٨٧ .

(٧٤) برلين ، المجلد الأول ، ص ٤٩ - ٥٠ .

الجزئى[٧٥] ، ويعتبر شلجل العمل الفنى مثاليا إذا «كانت فيه المادة والشكل ، الحرف والروح قد تداخلا على نحو كامل حتى نعجز عن التمييز بينهما»[٧٦] وشلجل فى رفضه للاعتراضات على شكل السوناتا باعتبارها سرير بروكريست[٧٧] للشاعر يقول - بحق - إن الاعتراض يمكن أن ينطبق على أى شكل مادى، وأنه يفترض أن الشعر المكتوب هو تمرين نجد فيه أن المسودة الأولى فى شكلها النثرى الهلامى تدخل مرغمة فى نظمه . ولكن مثل هؤلاء الناس ليس لديهم تصور أن الشكل هو بالأحرى أداة ، آلة للشاعر ، وأنه منذ التصور الأول للقصيدة فإن المحتوى والشكل، وهما أشبه بالنفس والروح، لا ينفصلان»[٧٨] ومع هذا إذا ما جرى تصور هذه الكلية فإنها مطلقة، حتى إنه لا يمكن تمييز عنصر فيهما ، فإنّ النقد سوف يصاب بالشلل ؛ وذلك أننا يجب أن نرسم فروقا لكى نتحدث . وعملية العرض فى النقد هى بالضرورة عملية متعاقبة بطيئة ؛ حيث يسبق جزء جزءاً آخر .

ومن الناحية التطبيقية كثيرا ما يلجأ شلجل أساسا إلى الشكل أو «الشكل الباطنى» . وهو فى مناقشته لترجمة فوس الشهيرة لهوميروس يتساءل ما إذا كان فوس قد عثر بالفعل على «الشكل والأسلوب والنغمة واللون الخاص بالقصائد الهوميروسية ، وهذه هى أشد الأمور أهمية فى الحقيقة؛ لأنها تضم الكل؛ حيث إن كل محتوى القصيدة لا يعرف إلا من خلال وسيط الشكل»[٧٩] ،

(٧٥) المصدر السابق ، ص ٢٩١ .

(٧٦) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٧٩ - ٨٠ .

(٧٧) استنادا إلى أسطورة يونانية ؛ حيث إن بروكريست اللص كان يفرد ضحاياه حتى يتلاءموا مع السرير الذى أعده لهم (المترجم) .

(٧٨) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٠٩ .

(٧٩) الأعمال الكاملة ، المجلد العاشر ، ص ١٣٤ .

مثل هذا التصور الواسع للشكل هو القائم أيضا فى أساس أكثر أبحاث شلجل تأثيرا بشكل عملى للوحدات الثلاث . لقد أسقطها لصالح «وحدة أعمق أكثر حميمية وأكثر صوفية»[٨٠] ، والتى قَبِل شلجل التعبير عنها بمصطلح «وحدة الاهتمام» والمستمد من دى لاموت[٨١] وهو ناقد فرنسى فى أوائل القرن الثامن عشر . غير أن شلجل يدرك الفرق بين استخدامه واستخدام دى لاموت الذي فكر فى سيكولوجية الجمهور . الوحدة عند شلجل هى بالأحرى «شكل باطنى» ، فكرة أشبه بالقدر فى التراجيديا اليونانية .

وأحيانا يبدو شلجل أنه يعترف بأن هناك بعض التناقض بين الشكل والمادة حتى فى العمل الفنى الممتاز ، فهو يثنى على الدراما الإسبانية للطريقة التى حول بها الشعراء الإسبان ما هو مجرد شىء عجيب وحافل بالمغامرة ، وقد أنفذوا فيه «روحا موسيقية» مصفاة تماما من المادية الفجّة ، وحولوه إلى لون وعطر . ويجد شلجل افتنانا لا يقاوم فى هذه المقابلة بين المادة والشكل[٨٢] ، كما يجد صيغةً تبدو أنها تتخلّى عن النظرية العضوية الخالصة للكل . وهو فى مناقشة القصيدة التعليمية يقدم تنازلا عن التفرقة بين الشكل والمادة . فمن الحقّ أنه لا يعتبر القصائد التعليمية هى ذروة الشعر؛ لأنّ كلّيتها ليست شاعرية ، بل تترابط تماما بالمنطق فحسب . زيادة على ذلك فإنه لا ينكر إمكانية أصالة العناصر الشعرية الجزئية ، وهو يقول - الآن - إن للشعر روحه وحروفه ، ويجب أن يتاح له أحيانا أن يبث الحرف معزولاً بانفصال عن الروح[٨٣] ، وهنا نجد أن الباحث العالم الحرفى، والذى يقوم بالتجريب، يتمرد ضد نظريته العامة .

(٨٠) فيينا ، المجلد الثانى ، ص ٩٧ .

(٨١) المصدر السابق ص ٩٥ .

(٨٢) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٣٦٦ .

(٨٣) برلين ، المجلد الثانى ، ص ٣٠٢ .

ومن الملاحظ الآن مدى مهارة شلجل ووعيه بإمكانية ربط النظرة العضوية «المقدسة» للشعر بالاعتراف بنظرية للأجناس الأدبية . إن مفهوم وحدة العمل الفنى المكتفى بذاته والكامل يفضى إلى مفهوم «تفرّده» الكامل ، وأنه نسيج وحده . وهو يفضى عند كروتشه والمحدثين الآخرين إلى النتيجة المنطقية ألا وهى استبعاد مفهوم الأجناس الأدبية بالكلية . وليس الأمر هكذا عند شلجل الذى يتمسّك تمسكًا صارما بالاستعارة البيولوجية التى تتضمن أن كل فرد مهما يكن فرديا إنما يمت إلى نوع : «إن الأشكال الأصلية يجب النظر إليها كأنواع لتنظيمات ترتبط بها الحياة ، لكنها لاتزال تتيح تفاوتاً مسموحاً به للفردية»[٨٤]، «إن قانونا معينا للشكل هو شرط الفردية الحرّة فى الفن على نحو الوضع فى الطبيعة ، فإنّ أى شىء لا يمت إلى أى نوع من التنظيمات هو أمر بشع مخيف»[٨٥] ، البشاعة والتهجين هما الاعتراض على الخليط غير السليم للأجناس الأدبية ، والذى يشير إليه شلجل دائما على أنه انحطاط بالفن . ويتكرر نقده لأرسطو لأنه حاول أن يحكم على الملحمة بقوانين التراجيديا[٨٦] ، وكثير من نقد شلجل هو نقد مباشر للأجناس الأدبية ، وهو نقد يندّد بأى انتهاك لنقاء الجنس الأدبى ، ومن ثمّ يمكن اعتباره من البقايا المتخلفة لوجهة نظر الكلاسيكية الجديدة . ومع هذا فهو فى تصوره الفعلى للأجناس الأدبية يختلف اختلافا بيّنًا عن المعتقدات الكلاسيكية الجديدة .

وأوجست فلهلم شلجل يناقش الملحمة باستفاضة مستعينا فى هذا بنظرية أخيه فريدريك عن الملحمة اليونانية ، وذلك أثناء ما كان أوجست فلهلم

(٨٤) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ١٨٣ .

(٨٥) المصدر السابق ، ص ٦٩ .

(٨٦) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٦٢ .

يستعرض «هرمان ودوروثيـا» لجوتة (١٧٩٧) . إن أوجست فلهلم يشارك أخاه فريدريك في نظريته بأن الصـدفة قد تلعب دورا كبيـرا في الملحمة ، وأنه يمكن تقسيمها وتركـيبها بسهولة، وأن عرضها يجب أن يكون عرضـا موضوعا خاليا من العواطف، ولا يجب أن يوجد خـداع مصطنع ولا صعوبات متـراكمة ولا أعاجـيب فجائيـة ولا توتر يتجه إلى نقطة واحـدة . وطـوال الملحـمة يجب أن يكـون هنـاك انسياب كبيـر ونزاهة كبيرة فى العرض[٨٧] . ويذهب شلجل إلى أن الفروق بين الملحمة والدراما لا يمكن اشتقاقها من الفروق القائمة بين الحكْى والحوار . إن الحوار فى كـلٍّ من الملحمة والتراجـيديا ليس حوارا طبيـعيا، بل يتعدّل فى معظم تفاصـيله الدقيقة بطابع الكلى الذى يمت إليه[٨٨] . وهو فى نقده لفرجيل - الذى يعدّه شلجل فى مرتبة دنيا بالنسـبة لهوميروس - يستخدم هذه المعـاييـر استـخـدامـا فـعـالا : إن تاريخ «ديدرو» هو جـزء تراجـيـدى من شخصيةعاطفية انفعالية[٨٩] أكثر من كونه جزءا ملائما فى ملحمة . إن فرجيل يؤثر بالتعاطـف مع شخوصه، بل إنه حتى ينغـمر فى «صيحـات متكلفة» عن أبطاله أو يخاطبهم مـباشرة[٩٠] . ويقارن شلجل بين الملحـمة والنقش البارز ، ففيهما تظهر الشخوص مصورة من جانبها والنقش البارز لامتناه بالطبيعة، على حين أن التراجـيديا هى أشـبه بمجمـوعة تماثيل . وأبطال فـرجيل أشبـه بصور مرسومة عيونها، متجهة دائما إلى الرائى مهما يكن وضعه . لقد جعل فرجيل الملحمة خطابة وذاتية، ومن ثمّ دمرّ «مثاليتها»[٩١].

(٨٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٨١ ، ص ١٩٠ ، ص ٢٠٨ ، ص ٢١٩ .

(٨٨) المصدر السابق ، ص ١٩٠ .

(٨٩) ١٧٩٨ ، المحاضرات ، ص ١٢٥ .

(٩٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ص ١٩٥ عن الإنيادة ، الكتاب الرابع ، ص ٤٠٨ وما بعدها .

(٩١) برلين ، المجلد الثاني ، ص ١٧٩ - ١٨٠

والرواية، في نظر شلجل، لا شأن لها بالملحمة . إنها ذاتية ، وشخوصها هي مجرد أدوات في يد المؤلف[٩٢] . والرواية تستهدف الشمولية التامة، ومن ثم تستطيع أن تستخدم معظم الأجناس الأدبية الأخرى . وهي تعرض لتلك الألغاز من الحياة التي لا يمكن التعبير عنها حقا، ومن ثم فإن كل تفصيلة فيها تصبح ذات معنى[٩٣] . إن الملحمة هي الجنس الكلاسيكي بحق، والرواية هي الجنس الرومانسي بحق . وفكرة شلجل عن الرواية قائمة على نموذج دون كيشوت وفلهلم ميستر وهنريج فون أو فتردنجن ، بينما الواقعية الإنجليزية ومحاكياتها الألمانية يجري استبعادها باعتبارها جنسا أدبيا فرعيا منحطاً ، نظراً لأن النزعة الطبيعية كلها منحطة[٩٤] . إن الرواية ليست نهاية الشعر الحديث وليست انحرافا عنه . إنها جنسه الأول ، إنها نوع يمكن أن يعرض الجنس الشامل للأدب الرومانسي، وذلك أن الرواية والرومانسي مشتقان من جذر يعني القصة الخيالية[٩٥] .

وعلى عكس فريدريك فإنّ اهتمام أوجست فلهلم الرئيسي من بين الأجناس الأدبية كان موجها إلى الدراما ، وكانت «المحاضرات عن الفن الدرامي والأدب» أكثر أعماله أهمية وتأثيرا من كل أعماله المنشورة . لقد أهمّته التراجيديا أكثر من الكوميديا . فالتراجيديا اليونانية من جهة، والدراما الشكسبيرية والإسبانية من جهة أخرى، فيما بينها من اختلافات وتعارضات هي المحاور التي دارت حولها تأملات شلجل . وهو لم يستخدم كتاب «فن الشعر»

(٩٢) ١٧٩٨ المحاضرات ، ص ٢١٦ .

(٩٣) المصدر السابق ، ص ٢١٧ .

(٩٤) عن ديدرو : الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن ، ص ٨ ، ص ٧ .

(٩٥) برلين ، المجلد الثالث ، ص ١٧ .

لأرسطو إلا استخداما واهنا وإن كان قد أثنى عليه؛ لأنه أوعز بالمماثلة العضوية[٩٦] . وهو لم يكتف باستبعاد الوحدات «الأرسطية» الثلاث ، بل هو بالأحرى يرى أن أرسطو لم يفهم طبيعة التراجيديا على الإطلاق[٩٧] . وتصور أرسطو للشعر هو تصور منطقى وفيزيائى بشكل محض[٩٨] . و«التطهير» يخفى نظرية أخلاقية خالصة[٩٩] . والتفسيرات المعتادة الأخرى للذة التراجيدية هى بالمثل غير مقنعة . إننا لا نستمتع برؤية المأساة، لأننا سالمون أنفسنا ونحن لا نتحسّن برؤية العدالة الشعرية متحققة ويتم عقاب الأشرار[١٠٠] . والعدالة الشعرية - إذا كانت تعنى التوزيع الرائع للثواب والعقاب - ليست بالضرورة أن تكون تراجيديا ممتازة . ويمكن للتراجيديا أن تنتهى بهزيمة الرجل التقى وانتصار الشرير، وبفضل وعينا الباطنى وأفق المستقبل نستعيد التوازن[١٠١] . والعدالة الشعرية فى معظمها بالمعنى الأصيل للكلمة ليست إلاّ «كشفا للنعمة أو اللغة الخفية التى تحوم حول المشاعر والأفعال الإنسانية»[١٠٢] ، وهكذا يجب تفسير التراجيديا بشكل مختلف . وواضح أن نظرية شلجل مستمدة من تعريف إمانويل كانْت للجليل . فالحالة التراجيدية هى إدراك الإنسان لاعتماده على قوى مجهولة وسرعة زوال اللذات والعواطف والحياة نفسها . إنها شعور بالكآبة التى لا يمكن التعبير عنها، والتى ليس لها من دفاع غير الوعى برسالة تتجاوز

(٩٦) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٤٣ .

(٩٧) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٣١٩ .

(٩٨) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٤٣ .

(٩٩) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٣١٩ .

(١٠٠) المصدر السابق ، ص ٣١٩ .

(١٠١) المصدر السابق ، ص ٣١٩ .

(١٠٢) فيينا ، المجلد الثالث ، ص ٢٢٤ .

حدود الحياة الدنيوية . وعندما تسود هـذه الحالة فإن عرض الثورات العنيفة فى مصيـر الإنسان سواء بتلطيف إرادته أو دعـوته إلى الجَلَد البطولى ، نستطيع أن نتحدث عن الشعـر التراجيدى[١٠٣] . وإذا كان على الإنسـان أن يصوغ غرض التراجيديا كمـعتقد، فإن عليه أن يقول إن الوجود الدنيـوى يجب أن يعد أشبه بالعدم ، وأن كل مـعاناة يجب تحـملها، وأن كل الصـعوبات يجب قـهرها لا لشئ سـوى تأكيـد مطالب العـقل بالنسبـة لما هو إلهى[١٠٤] . وهكذا نجد فى التراجيـديا أن صراع الإنسان مع القدر ينحلّ إلى تناغم ، لكنهـا تحتاج إلى أن تكون تناغما مثاليا فحسب[١٠٥] .

وبالمثل فإن الكوميديا مستمدة من الحالة الكوميدية ، وهى تعنى نسيان كل الاعتـبارات الكئيبـة فى الشعور الســار بالسعادة الراهنة . وحـينئذ نحن نكون ميـالين إلى أن نرى كل شئ فى ضوء بهج . إن أشكال النقـص وعدم الانتظام عند الإنســان يجب ألا تعود مـوضوعـات الكراهية أو الشـفقـة، بل يجب أن تدخل التسلية والتـرفيه . والشاعر الكوميدى يجب أن يمتـنع عن ترك شخوصه تستثير الوقار الأخـلاقى أو التعاطف الحقيقى[١٠٦] . وفى التراجيديا كل انفعال يسير فى اتجاه واحد ، وفى الكوميديا هناك «نقص واضح فى الغرض» وإسقاط لكل الحدود المقيدة فى استخدام ملكاتنا العـقلية . والكوميديا تكون أكثر كمالا إذا كانت أكثر حيـوية، وهى وهم تلاعبنا الخالى من الغرض، وأهوائنا التى بلا

(١٠٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٦٢ - ٦٣ .

(١٠٤) برلين ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٠ ، فيينا ، المجلد الثالث ، ص ١١٢ - ١١٣ .

(١٠٥) المحاضرات ، ص ١٦١ ، فيينا ، المجلد الأول ، ص٦٣ .

(١٠٦) المصدر السابق ، ص ٦٣ - ٦٤ .

حدود[١٠٧] . وفى الكوميديا يستحسن شلجل تحطيم الـوهم ومواجهة الجمهور حتى الإشـارة إلى المشاهدين المفردين من الجـمهور . والكوميـديا «تبحث عن أشد التقابلات تلوينا والأضرار المتعارضة دائما»[١٠٨] . وواضح أن شلجل يمكن أن يكون لديه تعـاطف مع كوميـديا الأخلاق وكـوميديا الشـخصـيات . وهو يعترض بصفة خاصة على النقاد الفرنسيين لاعتـبارهم كوميديا الشخصيات أكثر تفوقًا على كوميديا المكائد. وشلجل مع تفضيله غير الرومانسى الواضح العادى للجنس الأدبي الخالص مهما يكن الجنس الأدبى رومانسيا فى ذاته ، إنما يفضل كوميـديا الشطح الخيالى والهوى على الكومـيديا الواقعية التى يرى فـيها تناولا جادا ، ومن ثم فهى جنس أدبى غير نقى . والسـخرية هى علامة من علامات الكومـيديا والكتـابة الكوميـدية . وعلى أى حال هى لاتشـغل المكانة النظرية المحورية التى كـانت لها فى كتـابات أخيه . وهى تتـجاوز حدود الكومـيديا، لكنها تتوقف عند التراجيديا الأصيلة[١٠٩] : «إنها إقرار - مهما تكن درجة وضوحه - بأن العرض مبالغة أحادية الجانب، وأن هناك اشتـراكا كبيرا فى التخيل والمشاعر فـيها»[١١٠] وهى تظهر تفـوق الفنان على مادته : «إنهـا قدرته - إذا أراد - على عملية تقديم الوهم الجذاب الجميل الذى لايقاوم، والذى ينشده»[١١١] .

(١٠٧) المصدر السابق ، ص ٢٧٢ .

(١٠٨) المصدر السابق ، ص ٢٧٧ - ٢٧٨ .

(١٠٩) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٧٢ .

(١١٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٦٠ - ٦١ .

(١١١) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٧٢ .

ومن الصعب أن نجد مناقشة للغنائية فى الكتابات المنشورة لأوجست فلهلم فيما عدا فقرة فى محاضرات فيينا التى تسمى الغنائية «تعبيرا موسيقيا عن الانفعال باللغة» ، محاولة لتثبيت انفعال حتى تجسده خارجيا، والذى يجب أن يكون قد تناغم من قبل من جانب الذاكرة : «نحن نحب أن نكون فى بيتنا فى لحظة مفردة من وجودنا»(١١٢) . غير أن هذه الملاحظات الموجزة ليست إلا جوهر النظريات التى تطورت على نحو أكبر بشكل كامل فى محاضرات ١٧٩٨ عن علم الجمال وفى محاضرات برلين . إن محاضرات ١٧٩٨ هى - كما هو معتاد فى هذه السلسلة - أكثر محاضراته تأملا فنيا فى صياغاتها؛ ففى ذلك الوقت كان شلجل أقرب ما يكون لشلنج والجمهور الأكاديمى الذى كان يخاطبه وقد حاول أن يعطى نظرياته زيا لفظياً يشبه اللسان المدرسى لرفاقه . إن نظريته وقد نزع عنها لغتها الفنية - هى أن الغنائية يجب أن تكون موسيقية، ويجب أن تكون تعبيرا عن الانفعال الأصيل الفردى والجزئى ، ومن ثم فإن الغنائية لاتستطيع أن تستخدم سوى الموضوعات المرتبطة بالانفعال. وكل شىء متنافر ومتناقض مستبعد من الشعر الغنائى ، والانفعال المتنافر لايمكن أن يندرج إلاّ إذا كان تحقيق التناغم الكامل قد تمّ الاستعداد له بشكل تام . ومن ثمّ فإنّ أى شىء غير أخلاقى ، وكذلك الانفعالات مثل : الغضب أو الحسد أو حتى اليأس المطبق مستبعدة. إنّ وحدة القصيدة الغنائية هى الحالة السائدة، وأشكالها الآلية هى أكثر الأشياء تنوعا لأى جنس أدبى ، ولما كان يجب أن تتطابق مع هذه الأحوال، وأن يكون انتقاء الألفاظ هو أشدها ابتعادا عن الفكر، فإن أشد الاستعارات جرأة وأعظم الإجازات الشعرية يصبح مسموحاً بها(١١٣) .

(١١٢) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٥٨ - ٥٩ .

(١١٣) ١٧٩٨ ، المحاضرات ، ص ١٣٠ ومابعدها .

ولحسن الحظ فى المناقشات المتطورة الفعلية للتنوع التاريخى للغنائية ينسى شلجل مقاله المحدد المتشدد، ويدخل فى الحسبان اعتبارات تعاطفية لكل الأشكال التاريخية . ونظرياته تتعدّل دائما بممارسته النقدية ، وتعاطفه التاريخى الأصيل، والاهتمامات المتسقة للمؤرخ الأدبى والمحب للأدب .

لقد طرح شلجل نظرية فى النقد تعى - على نحو ملحوظ - التعاون والتداخل بين النقد والتاريخ ، بين النظرية والتطبيق . ولقد ذهب إلى أنه لايمكن أن يوجد تاريخ بدون نظرية، لأن التاريخ إذا لم يكن مجرد تسلسل فإنه يتطلب مبدأ للانتقاء . وكل ظاهرة من ظواهر الفن لايمكن أن تصبح لها مكانتها الحقة إلا بارتباطها بفكرة الفن(١١٤) . ومن جهة أخرى لايمكن أن توجد نظرية للفن بدون تاريخ الفن؛ لسبب واضح هو أن التاريخ - وخاصة تاريخ الفن - عليه أن يُعَلِم بضرب الأمثال . لقد تبيّن شلجل الصعوبة المحورية فى تاريخ الفن، والذى منذ عصره قام الفيلسوف الإيطالى المعاصر كروتشه بالوقوف ضد كل تاريخ للفن . إن كل عمل فنى أصيل كامل فى ذاته ، ولكن إذا كان التاريخ يعنى تقدما واقترابا من الكمال، إذن فإن تاريخ الفن يجب أن يتألف من ظواهر ناقصة ، مما يحتم من الناحية الفعلية ألا تكون له مكانة فى عالم الفن الأصيل . وقد حلّ شلجل المعضلة بالرجوع إلى روح الفن التى تبدو دائما وقد تعدّلت ببيئتها وبالأمة وبالعصر الخاص . وهذه الروح تنظم شكلها الخاص ومن ثم لها تاريخها. «إن كل عمل فنى يجب أن يُنظر إليه من وجهة نظره الخاصة ، إنه لا يحتاج إلى تحقيق أقصى ذروة مطلقة ، إنه كامل عندما يكون ذروة نوعه ، ويكون فى مجاله، ويكون فى عالمه، وهكذا نستطيع أن نفسّر أنه يستطيع أن يكون عضوا فى سلسلة لامتناهية

(١١٤) برلين ، المجلد الأول ، ص١٥ .

من أشكال التقدم ، ويظل مشبعاً ومستقلا بذاته فى الوقت نفسه[١١٥] ، وينظر شلجل أيضافى الاعتراض العام الآخر على تاريخ الفن أو التاريخ الأدبى؛ فالفن هو من إبداع العبقريات، ومن ثم فهو مجرد هوى للطبيعة ، سلسلة من الأحداث القائمة على الصدفة . ولقد ردّ بقوله إن الظواهر ضرورية من الناحية الموضوعية، بينما هى من الناحية الذاتية عَرَضية ، إن شخص الفنان عَرَضى ، لكن أسلوب العصر جوهرى وضرورى . ونستطيع أن نفكر فى كل العبقريات الفردية على أنها أجزاء وظواهر فردية للعبقرية (الواحدة) للبشرية التى لايمكن أن تتلاشى، والتى يجب أن تبزغ ثانية من رقادها . وهكذا فإن تاريخ الفن يجب أن يستوعب العصور كلها ، ويستوعب الدهماء ويتجاهل المثقفين والتفاصيل الإنسانية . إنه يجب أن ينظر إلى التاريخ ككل عضوى»[١١٦] .

بهذه الطريقة يتمكن شلجل من صياغة هدفنا بدفع النقد الفنى إلى «وجهة النظر التاريخية، أى أن كل عمل فنى يجب أن يكون مغلقا فى ذاته، ويجب النظر إليه على أنه يمت إلى سلسلة حب من العلاقات بين أصله ووجوده واستيعابه مما سبقه وما يليه، أو الذى لايزال يلاحقه انطلاقا منه[١١٧] . لقد سبق لشلجل أن قال كثيرا قبل (١٧٩٥) إنه «يشرح كيف أصبح الفن على نحو ما هو عليه ، وأننا نظهر أيضا - بأكبر طريقة مقنعة - مايجب أن يكون عليه»[١١٨] . وليس هذا فى نظر شلجل مجرد حتمية تاريخية . إن كل تفسير توليدى ، أى عن طريق السيرة، لا يُعفينا من تكوين حكم مستقل. إن قوانين الجميل

(١١٥) المصدر السابق ، ص ١٧ .

(١١٦) المصدر السابق ،، ص ١٩ ، ص١٨ ، ص٢١

(١١٧) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص٩ .

(١١٨) الأعمال الكاملة ، المجلد السابع ، ص١٠٧ .

صادقة فى كل مكان وفى كل الأزمان[١١٩] . وهكذا فإن السيرة ليست حاسمة بالنسبة للنقد . والعمل الفنى «منسلخ انسلاخاً كبيرا عن شخص مؤلفه بمثل ما أن الثمرة التى تؤكل منسلخة عن شجرتها ، وحتى لوكانت كل قصائد الإنسان تمثل سيرته الشعرية وتشكل معا - كما هو حادث بالفعل - شخصية فنية، والذى تنكشف فيها فردية الشخص الحقيقى بشكل أو بآخر ، مباشرة أم بشكل غير مباشر، ولانزال نعدها منتجات الإرادة الحرة ، حتى ولو انطلاقا من الهوى، ويجب أن نتركها بدون تحديد ما إذا كان الشاعر لم يستطع أن يعكس فرديته فى أعماله على نحو مختلف؛ تماما إذا كان عليه أن يريد أن يفعل هذا فقط[١٢٠] .

والنقد فى علاقته بالنظرية والتاريخ يجرى تصوره على أنه الحلقة الوسطى البينية بينهما[١٢١] . وشلجل، وهو يناقش النقد، يُخس قدر دور الحدس ومجرد الشعور . وأحيانا يُسلِّم بالاستجابة النهائية للشعور : «فى كل نقد حتى لوكان صوريا توجد نقطة ينتهى عندها الباحث، وحيث يتوقف كل شىء ما إذا كان القارئ يستطيع أو سيتفق مع القاضى الْحكَم»[١٢٢] . لكن شلجل يحدد هدف النقد في معظمه فى أطر أكثر عقلانية . «إنه يستطيع أن يتحدث - بطموح، بمصطلح الفلسفة المثالية - عن «تفسير العمل فى كليته وفق نظمه وطبيعته»[١٢٣] أو يستطيع - على نحو أكثر تواضعا - أن يحدد وظيفة النقد على أنها «استيعاب وتفسير معنى العمل بطريقة خاصة وكاملة ومحددة تحديدا صارما»[١٢٤] .

(١١٩) المصدر السابق ، المجلد العاشر ، ص٢٧٩ .

(١٢٠) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص٧٠ .

(١٢١) برلين ، المجلد الأول ، ص ٢٣ .

(١٢٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الثاني عشر ، ص٣٩ .

(١٢٣) برلين ، المجلد الثاني ، ص٣١ .

(١٢٤) الأعمال الكاملة ، المجلد السابع ص٢٦ .

ومن ثم فإنّ الناقد يستهدف أن يرفع المشاهدين الأقل استقلالا، ولكن الأكثر شكا، إلى ذرى وجهة نظره الخاصة . والعملية الفعلية لالتقاط معنى العمل الفنى يصفها بشكل كبير على أنها إعادة عرض انطباع عام أو كلى . ففى توازٍ مع تصوره لكلية العمل الفنى يعتقد شلجل أن الفعل النقدى هو كل، وهو يعارض بالنقد الحق - الذى له طبيعة عضوية حيث لايوجد الجزئى إلاّ من خلال الكلى - النقد الذرى - الذى يرى العمل الفنى على أنه فسيفساء ، مركّب اجتهادى للجزئيات فحسب[١٢٥] . وهكذا يفضل شلجل - مثل شاتوبريان - نقد الجماليات؛ فمن السهل «أن نعنف بالعقل على أن نمدح بالروح . ويستطيع الإنسان أن يفعل هذا ، ومع هذا لايتجاوز السطح وهى المعضلة العبثة لعمل العقل ، لكن المدح يفترض أن الإنسان قد نفذ بالفعل فى الداخل . فى الوقت ذاته يكون سيد التعبير ؛ لكى يلتقط تفرد الانطباع الجمالى الذى يتملّص من مجرد المفهوم»[١٢٦] .

كذلك واجه شلجل مشكلة ذاتية النقد ، فذهب أولا إلى أن بعض الموضوعية يتحقق بالتمييز بين الانطباع الكلى ومجرّد المزاج . والناقد - من الناحية المثالية - يجب أن يكون قادرا على أن يتناغم مع الإرادة ؛ أى يكون قادرا فى أى لحظة على أن يثير أنقى شك وأكثره حيوية بالنسبة لأى عمل من أعمال العقل[١٢٧] . فإذا كنا فحسب واعين بمزاجنا المتحول فقد نرفع أنفسنا فوقه وندرك - على الأقل بشكل تقريبى - كيف يمكن لمزاج آخر أن يؤثر فينا . والموضوعية تعزّزها الدراسة التاريخية ومعرفة تاريخ الفن، نظرا لأن الناقد يجب أن يعرف معظم الأعمال البارزة وهى لاتوجد فى أى وقت، وفى أى

(١٢٥) برلين ، المجلد الأول ، ص٢٥ .

(١٢٦) الأعمال الكاملة ، المجلد العاشر ، ص ٢٨٥ .

(١٢٧) برلين ، المجلد الثانى ، ٣٦ .

زمان . والموضوعية تتزايد أيضا بالرجوع الدائم إلى النظرية . ولايمكن لحكم ما أن يتضح وأن يتم التعبير عنه إلاّ بالمفاهيم ، والمفاهيم لاتفترض التمييز إلا في نسق مفترض . «إن التأمل النقدى هو التجريب المستمر لاكتشاف العبارات النظرية» . وعلى أى حال ، ففى النهاية يجب أن ندرك أن شيئا ما ذاتيا سوف يبقى فى كل حكم نقدى . ولايستطيع الإنسان أن يفعل شيئا سوى أن يكون واعيا بشخصيته، وأن يصدر الحكم بتحرر، وأن نعبر عنه عن طريق تواصلنا مع الآخرين . ومن ثمّ يعارض شلجل النقد «الوقور» الذى لا لون له ، والذى يخمد كل شيء مميز للشخصية . فإذا كان على النقد أن يكون فرديا فى مادته، فيجب أن يكون هكذا بالمثل فى شكله .

فإذا كان الناس لايتفقون بشأن الأعمال الفنية فإنّ هذا لا يقلق شلجل ، إننا نختلف مع أنفسنا فى أوقات متباينة إبآن حياتنا ، ولكن هذا لا يبرر الشك العام فى أمور الفن : «قديكون للناس المختلفين عيونهم المتماثلة على نفس المركز، ولكن لما كان كل منهم ينطلق من وجهة نظر مختلفة على المحيط فإنهم يرسمون أيضا أنصاف أقطار مختلفة»[١٢٨] . هنا جرى التعبير عن تصورّ أصبح - منذ ذلك الوقت - يسمى «المنظورية» ، ولحسن الحظ أنه يتوسّط بين مجرد النزعة التاريخية والنزعة القطعية القديمة . وهذا التصور لم يقلع عن مثال نوع واحد من الشعر ، ومع ذلك لاينكر تنوع أشكاله التاريخية .

ويمكننا أن نقول - بدون مبالغة - إن هذه لاتزال تأملات عجيبة وثيقة الصلة بطبيعة النقد وإجرائه وعلاقاته بالنظرية والتاريخ ، وهى تتمثل خير تمثيل فى أشد ما طرحه شلجل من فروق شهيرة : الفرق بين الكلاسيكى والرومانسى . وهذا الفرق تذبذب باعتباره فكرة نقدية حقيقية بينهما . وإنّ شلجل لم يبتدع

(١٢٨) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص٢٨ .

التقابل ، لكنه صاغـه بطريقة اكتسبت له تقبّلا عـاما، وانتشر على نطاق واسع فى ألمانيـا وخـارج ألمانيـا . وإن كـتـاباته حـاشـدة بالمناقـشـات الحـافلة عن «الرومانسية»، وحتى المصطلح فإنه يُستخدم بشكل نادر نسبيا . وفى محاضراته عام ١٧٩٨ عـن علم الجمـال التى ألقاها فى فـيينّا لم يكن التـقابل قـد رُسم بوضوح بعد. كل مـا هنالك أنه متضمن فى المناقـشة المستفـيضة عن الأجناس الأدبيـة الحديثـة التى تشمل الرواية الرومـانسـية، التى بلغت الذروة «الرائعـة الكاملة لـلفن الرومـانسى الأرقـى» وهى رواية دون كـيـشـــوت ، والدرامـا «الرومانسـية» لشكسـبير وكـالدرون وجوته ، والشـعر «الرومانسـى» للقصص الخيالية الإسبانية والقصائد الأسكتلندية[١٢٩] . والسوناتا تُسمى «الحكمة الساخرة الرومانسية»[١٣٠] وهو فى استعـراضه التحليلى لبـرجر (١٨٠٠) ، حيث ورد المصطلح عدة مـرات باستخـدامات اصطلاحـية استُخدم مرة بمعنى الاعـتذار والتبرير بالأحرى . فالاسـتخدام المفكك عند برجر للقصة الخيـالية الرومانسية يحظى بالدفاع عنه ، نظرا لأن الأجناس الأدبية فى الشعر الرومانسى لم تتطور «على نحو مباشر من القوانين الخالصة للفن» ، بل تطورت بشكل عرضى تحت تأثير الظـروف التاريخيـة التى صاحـبت إعادة مولد عـالم جديد فى العـصور الوسطى[١٣١] . والتقابل الذى أقامـه فريدريك شلجل بين تاريخ الأدب اليونانى - والذى هو بشكـل مـا ضـرورى ونقى - وبين الأدب الحـديث الـذى يتـحـدد بالصدفـة التاريخـية ، يُستخدم هنا للدفـاع عن الشاعـر الشعـبى ضد الآراء الصارمـة فى نقد شيلر عن الأجناس الأدبيـة . غير أن أولى محـاضرات برلين

(١٢٩) ١٧٩٨ المحاضرات ص٢١٧ ، ص٢٢١ ، ص٢١٤

(١٣٠) المصدر السابق ، ص١٥١ .

(١٣١) الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن ، ص٨٠

(١٨٠١ - ١٨٠٢) تحتوى على الإعلان الكامل عنه هذا التقابل بامتداح على أنه اكتشاف حديث ووظيفته هى السماح بوجود إدراك متجرّد لكلا النقيضين : «على المؤرخ وصاحب النظرية أن يحاولا الحفاظ على نقطة الاختلاف بين القطبين»[١٣٢] ، فإذا تم هذا بالفعل فإن تضمينات هذا التجرد المعترف به هى الخاصة بالنزعة التاريخية المتطرفة والرأى الذى يذهب إلى أن هناك مثالين للشعر وكلا المثالين صادقان على قدم المساواة، لكنهما متنافران فى علاقتهما . وقرب نهاية دورة المحاضرات جرت صياغة التقابل بين التأكيد الكلاسيكى على نقاء الجنس الأدبى والخليط الرومانسى لكل العناصر الشعرية . إن الشعر الرومانسى يسعى إلى اللامتناهى لا فى العمل الفنى المفرد فحسب ، بل فى السياق الكلى للفن أيضا. فإذا كان أوجست فلهلم يقول إن «الفن الرومانسى هو تقدم لا حدود له» فإنه يردد «الشذرة» الشهيرة التى كتبها أخوه فريدريك[١٣٣] .

والدورة الثانية للمحاضرات (١٨٠٢ - ١٨٠٣) تضيف إلى التقابل فكرة أن الشعر الكلاسيكى مرن ومعمارى ، بينما الشعر الحديث تصويرى[١٣٤] . ولانجد إلا فى الدورة الثالثة من المحاضرات (١٨٠٣ - ١٨٠٤) أنه يحاول إجراء مسح نسقى للأدب الرومانسى . وعلى أى حال فإنّ الصياغة النظرية هزيلة بشكل يدعو إلى الدهشة ؛ فهى تركز على أن الشعر الرومانسى له مساره الضرورى الخاص من التطور ، وأن المناقشة الراهنة تتعلق أساسا بالدور التاريخى للمسيحية والفروسية والحب العذرى. . . إلخ ، كتوضيح لظهور الأدب الحديث (أى العصور الوسطى) والتأكيد قائم على التناول التاريخى . وبهذه المناسبة فإن شلجل يدرك أن «الشعر الرومانسى أقرب - دون شك لعقلنا

(١٣٢) برلين ، المجلد الأول ، ص٢٢ .

(١٣٣) المصدر السابق ، ص ٣٥٦ - ٣٥٧ (١٨٠٢)

(١٣٤) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٦ .

وقلبنا من الشعر الكلاسيكى»[١٣٥] . ومع هذا فإنه - بصفة عامة - يحاول أن يحافظ على توازن شرعى ، بل إنه يذهب إلى أن التقسيم ليس مطلقا، وأن عناصر من كل منهما يمكن أن توجد فى، الآخر وإن كان بشكل مختلف[١٣٦] .

أما المحاضرات التى ألقاها فى فينيا (١٨٠٩ - ١٨١١) وهى «محاضرات عن الفن الدرامى والشعر» فإنها تحتوى على أكثر مناقشاته تنسيقا وتأثيرا . ففيها نجد أن التاريخ الشامل للدراما قائم على التقابل بين الكلاسيكى والرومانسى . والتقابل يراه على أنه كلّى الشمول ، ويؤثر فى الفنون الأخرى بالمثل . ويرجع شلجل إلى روسّو الذى بيّن أن «الإيقاع واللحن هما المبدأ المتحكم فى الموسيقى القديمة، وأن التناغم هو المبدأ المتحكم فى الموسيقى الحديثة»[١٣٧] . وهو يقتبس من همسترهويس قوله إن الفنانين المصورين القدماء غلب عليهم طابع النحاتين ، وأن النحاتين المحدثين غلب عليهم طابع الفنانين المصورين . ويخلص شلجل إلى أن روح الفن والشعر القديمين تشكيليان، وأن الفن الحديث تصويرى . والتقابل بين العمارة القوطية والكلاسيكية ينطبق على الأدب فى حديث شهير استخدمه كولردج أيضا : «إن البانثيون حيث مجمّع الآلهة لايختلف عن كنيسة وستمنستر أبى أو كنيسة سانت ستيفن فى فينا اختلافاً كثيرا عن نظم تراجيديا من تأليف سوفوكليس ، وعن دراما من تأليف شكسبير»[١٣٨] . وهنا يكرر شلجل حديثه عن أصل الأدب الرومانسى وروحه. إن اليونانيين يعيشون فى إطار المتناهى ، ودينهم هو تأليه للأشكال الطبيعية

(١٣٥) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص١٣ .

(١٣٦) المصدر السابق ، ص٢٤٠ .

(١٣٧) فيينا ، المجلد الأول ، ص١٤ .

(١٣٨) المصدر السابق ، ص١٦ .

والحياة الدنيوية ، ومن ثمّ ابتدعوا شعر الفرح . ولكن مع مجئ المسيحية تغير كل شيء ، فالشعر أصبح شعر اللامتناهي، وشعر التملك استسلم لشعر الرغبة، والتناغم استسلم لما هو باطني. إن الفروسية والحب العذري والشرف التي تحددت بروح المسيحية شكلت ملامح الأدب الجديد : «في الفن والشعر اليونانيين هناك وحدة لاشعورية أصيلة في الشكل والمادة ، وفي الحديث طالما ظلا صادقين بالنسبة لروحهما الخاصة (أي لم يصبحا كلاسيكيين جديدين) جرى السعي إلى مزيد من نفاذ الاثنين كشيئين متقابلين . لقد أنجز اليونانيون مهمتهم بالكمال ، ولايستطيع المحدثون أن يشبعوا مسعاهم للامتناهي إلا بالمقاربة»[١٣٩] ، ثم ألحق هذا العرض التحليلي في بداية المجلد الثالث المخصّص للدراما الرومانسية . والتأكيد كله في ذلك المجلد على الخليط الرومانسي ، وهو ليس تراجيديا وليس كوميديا بالمعنى الدقيق، بل هو دراما . والشعر يختلف عما هو كلاسيكي بابتهاجه بمزيج لا ينحلّ من كل شئ متعارض : الطبيعة والفن ، الشعر والنثر ، الشغف والدعابة ، التذكر والحدس ، الروحية والحسية[١٤٠] «إن الشعر والفن القديمين مزيج إيقاعي ، إعلان متناغم بالتشريع الخالد لعالم منظم جميل يعكس المثل الخالدة للأشياء . أما الشعر الرومانسي فهو من جهة أخرى التعبير عن الاشتياق الكامن للفوضى التي تسعى باستمرار لأشكال من البلاد جديدة، والتي تكمن خفية في أقصى رحم الإبداع المنظم. . . (إن الفن اليوناني) أبسط وأوضح وأكثر شبها بالطبيعة في الكمال المستقل لأعمالها المنفصلة، (وإن الفن الرومانسي) بالرغم من مظهره التجزيئي المتناثر أقرب إلى سر الكون»[١٤١] ، والدراما اليونانية –

(١٣٩) المصدر السابق ، ص٢٥ .

(١٤٠) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص١٤ .

(١٤١) المصدر السابق ، ص١٤ – ١٥ .

إذن - يمكن مقارنتها بمجموعة من النحت ، على حين أن الدراما الحديثة يمكن مقارنتها برسم كبير .

فإذا نحن حلّلنا هذه الفقرات فإننا نستطيع بمنتهى السهولة أن نتبين العناصر المتباينة المستمدة من شيلر وفريدريك شلجل ، لكن هذه الفروق قد تجمّعت معاً وانصهرت فى سياق تاريخى . إن التناقض بين الأضداد : الميكانيكى - العضوى ، التشكيلى - التصويرى ، المتناهى - اللامتناهى ، المنغلق أو الكامل - التقدمى واللامحدود ، النقاء فى تمييز الأجناس الأدبية - الانغماس فى الأشكال المختلطة ، البسيط - المركب ، أو بالأحرى تلك التقابلات والتعارضات المتصالحة ، يجرى عرضها من الذاكرة ، ويتم إدخالها فى علاقة مع التقابلات التاريخية بين الأسلوب القوطى والأسلوب الكلاسيكى فى الفنون الجميلة مع اختلافات بين الدين الوثنى والدين المسيحى ، وبين الأخلاق الوثنية والأخلاق المسيحية . ولقد حاول شلجل نفسه أن يحتفظ بتوازن لاينفصم على الأقل فى تلك التصريحات النظرية ، وإنّ إعجابه الأصيل بالقديم واضح من كتاباته ، ولكن في مجموع ممارسته النقدية يثقل الميزان بشدة لصالح الرومانسية. وبالنسبة لمعاصرى شلجل فى بحثهم عن فن منظم يتفكك ومركب ومسيحى ، فإنّ مصطلحات «ميكانيكى» و«متناه» و«وثنى» و«بسيط» لابدّ أنها بدت وكأنها إدانة للكلاسيكى . وعلى أى حال يبدو من الإفراط اتهام شلجل بإلحاق الكلاسيكية كتابع كامل للمثال الرومانسى أو اتهامه - من وجهة نظر مختلفة - بنظرية متطرفة فى اصطناع الشعر وقسمة مثاله إلى مفهومين صادقين على قدم المساواة . إن شلجل لم يفعل أيّا من هذين الأمرين . فمن الواضح أنّ تعاطفاته هى إلى حد كبير مع الرومانسية ، وأن تصوره العام للشعر بتركيزه على الاستعارة والرمز يميل إلى ذلك الاتجاه . ومن جهة أخرى لديه مفهوم

للشعر بلغ من عمـوميته أنه يستطيع أن يجده ممثلا فـى أعمال تنتمى إلى النمط الكلاسيكى . ومن الناحيـة المبدئية فإنه لم يواجه المسائل التى طرحهـا اعترافه بالنمطين ، ولم يكن على يقين تام بكيفية التمييز بين مقولة تاريخية ونمط يعاود تكراره دائمـا . وهو لم يستطع أن يفـصل تمامـا الاسـتخـدام الوصـفى عن الاستخـدام المعيارى ، ومن ثمّ لم يحل على الإطلاق الصعـوبات الفعلية التى طرحتها النزعة النسبية التاريخية .

ومع هذا ، فـفى هذا النقص الشديد للقـرار الحاسم كـانت هناك فضـيلة نقدية - فهو - عـلى عكس خلفائه فى القرن التاسع عشر - لم يسـتسلم تماما للنزعة النسـبية الهلامـية الخاليـة من الرأى والخالية من الاتجاه ، ولم يسـتسلم للاستـيعاب السلبى الكلى لكل شىء كُتب ؛ مما أدّى بالضرورة فيمـا بعد إلى مجرد النزعـة الوقائية والتراكم الذى بلا تمييـز للمعلومات عن كل شىء فى أى وقت وفى أى مكان . وعند شلجل نجد أن مناهج وفروض الرأى التى تقول إن كل أوجه النشـاط الثقافـية متمـاثلة ومتوازية بشـدّة ، ومنها على سبـيل المثال العمارة القديمة والنحت والدين والفلسـفة والأدب . . . إلخ تتداخل - قد جرى توقعهـا ، غير أنّ المنهج لم يدفعه إلى المبـالغات الخيالية فى القـرن العشرين ؛ فهـى لاتزال تشعّ ولا تشوشّ كـما هو الحـال عند اشنبجلر فـيلسوف التـاريخ المعاصر وكثيرين من الألمان الآخرين من الذين يتصورون التاريخ على أنه نتيجة العصـور والأنماط المحددة الحـادة، ويتحدثون بعـفوية عن الإنسـان القوطى أو إنسـان فن الزخرفـة الغربيـة (الباروك) وبـذرة هذا المنهج واردة عند شلجل ، لكنّها ليست إلاّ بذرة. فـقد ظلّ شلنج ناقدا يحتفظ بإطار وضعى للمـرجعية، وهو الذى - رغم كل الشمولية النظرية والتطبيقيـة - احتفظ باحتياجات عصره والفن الإبداعى فى عـقله والذى عـرف كيف يحكم وفق مـثال عـن الشعـر

والأدب. ويمكن أن يعميه هذا عن قيم عـديدة ومؤلفين عديدين ، لكن حفظه هذا على الأقل من أن يفقد قبضته على مجـموعة من المبادئ والمعايير؛ فبدونها يكفّ الناقد عن أن يكون ناقدا، ويصبح مجرد إنسان ينتمى إلى العالم القديم .

إن المدى المتّسع لأقوال شلجل ومدى تواريخـه الأدبية وجرأة وحسم عديد من آرائه والتى كانت جـديدة أوغير عـادية بصفة خاصـة فى عصرها اقـتضت مسْحاً موجزا لآرائه النقدية .

لقـد كان الأدب اليـونانى بالنسبـة لأوجست فلهلم - كـما كـان بالنسـبة لفريدريك - أساس التراث ، وكل تعاطفاته كانت مع الأدب اليونانى فى مقابل الأدب اللاتينى . ويكاد كل شـاعر يونانى أن يلقى مناقشـة له عند شلجل فى سياق أو آخـر . لقد تناول هوميروس فى إطار نظرية الملحـمة التى سبق له أن خطط لها فى تناوله لعمل جوته «هرمان ودوروثيا»[١٤٢]، وشلجل يرفض رفضا شديدا تصور هوميروس على أنه منشد بدائى ، أى مُغَنٍّ فج ، ومع هذا واضح أنه متـأثر تأثرا عميقـا بالفرض الذى طرحه فـولف لكى يصل إلى قرار واضح بشأن طبـيعة الملحـمة الهومـيروسيـة . والعرض التحليـلى التفصـيلى للإلياذة والأوديسة[١٤٣] يبدو لى - من الناحية النقدية - غير مثمر ومخيّباً للآمال .

والأكثر أصالة والأكـثر تأثيرا هو مناقشاته للدراما اليونانيـة فى محاضرات برلين[١٤٤] وفى البحث الفـرنسى «مقارنة بين امرأتين اسـمهما فيدرا»(١٨٠٧)

(١٤٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص١٨٣ .

(١٤٣) برلين ، المجلد الثانى ، ص١٢٦ وما بعدها .

(١٤٤) المصدر السابق ، ص ٢٢٢ وما بعدها .

وسلسلة محاضـرات فيينا[١٤٥] ؛ ففى تلك الأعمال نجد أن الـتفرقة بين الدراما الكلاسيكية والدراما الحـديثة باعتبار الأولى دراما القدر ضد درامـا الشخصيات قد صيغت بوضوح وجرى شرح خلفيـة التراجيديا اليونانية فى الدين ، وجرى عرض الظروف الفنيـة للدراما اليونانيـة . ومن بين كتاب التـراجيديا اليـونانية الثلاث يعلى شلجل من شأن سوفوكليس، وإن كانت له تحفظاته على مسرحية «أوديب» بسبب ما فيـها من مكيدة مركبة وعدم احتـماليّتها[١٤٦] ، ومن الناحية المنهجية يـنتقد يوريبيديس الذى نقد فكرة القـدر، وكان مهتما بالشـفقة الحافلة بالشك، والذى أفسـدته الخطابة والنزعة الطبيـعية[١٤٧] . وشلجل يشارك أخاه إعجابه الشديد بأريســتوفانيس الذى تتمشى سخريتــه وتحرره الكامل من القيود مع مثاله عن الفن باعتباره لعبا حرا وتفوّق الفنان على مواده التى يشتغل عليها[١٤٨] .

ويرتبط الأدب اللاتينى ارتباطا شديدا بشبه النزعـة الكلاسيكية ، كما يلقى الفرنسيون تحبيذاً شديدا فى عينى شلجل . لقد انتقد فرجيل نقدا قاسيا وخاصة «الإلياذة»، والتى تبـدو له عملا أكاديميا ، عـملا ذاتيا مثـيرا للشفقـة ، عملا احتياليا مكونا من فقرات رائعة، ولكن روعة الفسيفاء مع وجود بطل هو مجرد «أداة للعناية الإلهية»[١٤٩] و«الجورجيون» تجد قبــولا أكبر فى عينيه، وهذا العمل يبدو له أكـثر ملاءمة لمواهب فـرجيل[١٥٠] ، ورغم أن لوكريشـيوس يلقى ثناء

(١٤٥) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص٧٦ ومابعدها .

(١٤٦) فيينا ، المجلد الأول ، ص١٧٩ ، برلين ، المجلد الثانى ، ص٣٤٥ .

(١٤٧) المصدر السابق ، ص٢٥١وما بعدها ، فيينا ، المجلد الأول ، ص١٩٨ وما بعدها .

(١٤٨) برلين ، المجلد الثانى ص٣٨٧ ، فيينا ، المجلد الأول ، ص٢٦٨ وما بعدها .

(١٤٩) برلين ، المجلد الثانى ، ص١٨٩ .

(١٥٠) المصدر السابق ، ص ٢٩٩ .

عليه، فإن هذا الثناء يأتى بتحفظ ، فالتقابل بين نسق مادى والشعر لا يبدو بالنسبة لشلجل أنه سينحل ، وهو لايقرّ بأن لوكريشيوس قد أضفى الطابع الشعرى على مادته فى كلية العمل[١٥١] . ومن بين شعراء المراثى فإن شلجل يفضل بروبرتيوس الذى يسميه «شاعرا من الطراز الأول» [١٥٢] ، على حين يبدو أنّه يُكِنّ كراهية شديدة لأوفيد بسبب طابعه الذى يسميه خسيسا وكتاباته التى تبدو له انفعالية ومتكلفة وباردة[١٥٣] . ورغم أنه يمتدح هوراس من ناحية شخصيته، إلا أنه يتناوله ببرود باعتباره شاعرا مصطنعا غير أصيل[١٥٤] . وهو يندد بكل العصر الأوغسطى . وآراء شلجل المضادة للنزعة الطبيعية وتمجيده لأريستوفانيس جعلاه باردا إزاء الكوميديا الجديدة ، وبالتالى إزاء بلوتس وترنس[١٥٥] .

ولدى أوجست فلهلم معرفة ملموسة بالأدب فى العصر الوسيط على نحو أكبر مما لدى أخيه . وهناك مناقشات مستفيضة فى كتاباته عن الشعر الغنائى فى إقليم البروفنسال الفرنسى والمنشدين الألمان والقصائد الغنائية الإسبانية وروايات الفروسية. . . إلخ . وعلى أى حال فإن معظم هذه المناقشات تاريخية وصفية ، ولا تكاد تكون نقدية بالمعنى الأضيق للكلمة . والعمل الأدبى «نيبلنجلند» هو العمل الألمانى الوحيد فى العصور الوسطى الذى استحق المدح التحليلى من جانب شلجل فى بعض المقالات [١٥٦] ، وفى محاضرات برلين،

(١٥١) المصدر السابق ، ص٢٩٥ .

(١٥٢) المصدر السابق ، ص٢٨٢ .

(١٥٣) المصدر السابق ، ص٢٨٢ ، ص٢٨٥ ، ص٣٠٠ - ٣٠١ .

(١٥٤) المصدر السابق ، ص٢٦٠ ، ٣٠٦

(١٥٥) فيينا ، المجلد الأول ، ص٣٢٦ ومابعدها .

(١٥٦) المتحف الألمانى (١٨١٢)

وفى مناسبات أخرى . وهو يمتدح هذا العمل باعتباره «عملا ذا طابع هائل لابفضل الطاقة الحسية الفائقة فحسب، بل أيضا بسبب سمو المشاعر الرائع ، وهو ينتهى مثل (الإلياذة) ولكن على نطاق أكثر اتساعا مع وجود انطباع شامل شمولا كليا بالدمار العام»[١٥٧] .

ودانتى هو واحد من أوائل من أحبهم شلجل، وظل هكذا بالنسبة إليه كمترجم وكناقد . والتشخيص المبكر (١٧٩١) يكاد يكون وصفاً تاريخيا : محاولة لشرح العصر والنظرة الكلية والتساؤل العام عن الكتابة . والتفضيل البادى «للفردوس» وهو الجزء الثالث من «الكوميديا الإلهية» لدانتى، الذى يعتبره أهم جزء فيها، يبدو فى ذلك الوقت شيئا هاما بارزا . وإعجابه «بالسيرة الجديدة» كان شيئا نادرا - آنذاك - على الأقل فى ألمانيا[١٥٨] . والأكثر أهمية من الناحية النقدية هو المناقشة اللاحقة فى دورة المحاضرات ١٨٠٣ - ١٨٠٤ من محاضرات برلين التى تندّد تنديدا شديدا بالرأى القائل إن «الكوميديا الإلهية» هى مجرد سلسلة من الفقرات الجميلة ، ويحاول أن يفسّر نظمها الشامل فى إطار الرمزية العددية ، أى التثليث وما إلى ذلك . ويرى شلجل فى دانتى التوفيق الناجح بين الفلسفة والشعر ، وهو يضاهيه بكالدرون، والذى تبدو له «دعاوى» مجرد «عروض مسيحية للكون قائمة على الكناية»، ويرى أنها تأتى فى نهاية الشعر الرومانسى، بينما يقف دانتى فى بدايتها[١٥٩] . وشعر بترارك، وبصفة خاصة شكل وتكنيك السوناتا والقصائد الغنائية، قد أثارت اهتمام شلجل ودراستها دراسة متأنية، والتى كانت فى معظمها دراسة فنية[١٦٠] . ورغم أن

(١٥٧) برلين ، المجلد الثانى ، ص٢٢٢ .

(١٥٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث، ص٢٠٧ ، ص٢٢٧ .

(١٥٩) برلين ، المجلد الثالث ، ص١٩٦ ومابعدها .

(١٦٠) المصدر السابق ، ص٢٠٢ ومابعدها .

شلجل ترجم لبوكاشيو فإنّه لايوجد تعليق مستفيض عنه فيما عدا فى سياق عام عن مناقشة متعلقة بالرواية الرومانسية[١٦١] .

لقد كان عصر النهضة يشغل حيّزا فى تفكير شلجل أكثر من العصور الوسطى التى لاتزال بلا استكشاف إلى حد كبير ، وهذا أمر مفهوم . غير أنّ شلجل يحبطنا إذا سألنا بحثا مستفيضا عن الإيطاليين . لقد اعتقد أن أريوستو مُبالغ، ولايقارن بهوميروس، وتنقصه المشاعر . وشلجل - على عكس شيلر الذى صنف أريوستو مع شعراء الوجدان - يرى أنه واقعى حسّى[١٦٢] . والتعليقات عن تاسو حقيقية ومتباعدة . ويبدو أن شلجل لايكاد يعرف أدب عصر النهضة الفرنسى . والأدب الإسبانى فى عصره الذهبى خارج سرفانتس يبدو أنه بعيد عن أنظاره . وبطبيعة الحال كان سرفانتس واحدا من المفضلين العظام فى نظره ، بل لقد وضع خطة لترجمة أعماله بالكامل، ورعى ترجمة تلك الرواية «دون كيشوت» . ولم يبق من ترجماته سوى جزء من مسرحية «الآلهة»، وهو يعجب بها بشكل كبير[١٦٣] . وعلى أى حال فالأكثر أهمية من الناحية النقدية هو بحثه لرواية دون كيشوت عام ١٧٩٩ ، وهو بحث يعطى لأول مرة - كما أعتقد - دفاعا مستفيضا عن كل الأقصوصات المقحمة ، «التقابل العظيم» الكلى بين الجماهير الساخرة والرومانسية، والتى هى دائما ساحرة أومتناغمة بشكل يندّ عن التعبير . ولكن أحيانا - كما فى لقاء المجنون كارينو مع المجنون دون كيشوت - ينتقل إلى الجليل[١٦٤] . ولابد أن شلجل كان أيضا واحدا من أوائل النقاد الذين اعتقدوا أن الجزء الثانى يضاهى ويماثل الجزء الأول .

(١٦١) المصدر السابق ، ص٢٢٨ ومابعدها .

(١٦٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى عشر ، ص٢٧٥ عن برلين ، المجلد الثالث ، ص٢٥١ - ٢٥٢ .

(١٦٣) فيينا ، المجلد الثالث ، ص٢٤٤

(١٦٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص٤٠٩

وبطبيعـة الحال شغل شكسبيـر محور الاهتمام النـقدى من جانب شلجل . وشكسبير هو المؤلف الذى كرّس له مـزيداً من الجهد والوقت عن أى مؤلف آخر . ولقد ترجم سبع عشرة مـسرحية ، وقد كتب باستفاضـة عن شكسبير من التعليق المبكر على فالستاف عام ١٧٩١[١٦٥] (والذى رفض فيه رأى مورجان من أنه ليس جبـانا) إلى المسْح النقى الكامل لكل المسرحيـات فى محاضرات فـيينا . والدافع الرئيسى فى بحث شلجل حتى منذ البداية هو فنية شكســبير الواعية ، والتعارض مع النظرة إلى شكسبير على أنّه مجرد قوة للطبـيعة ، والثناء على أعمال شكسبير باعتـبارها معـجزات للتناغم والتـأليف والتركيب . وأول تعلـيق مستـفيض على «هاملت» - بمناسبة مناقشة رواية «فلهلم ميستر» لجوته (١٧٩٦) - كان متأثرا بآراء هردر فى الإلحاح على غـموض هاملت كشخـصية وهو يشارك الناس فـى الحياة الواقعية والطبيعة التى لا يُسبرُ غورها : «إن شكسبير عرف بالنسبة لهاملت أكثر مما كـان يعـيـه»[١٦٦] . زيادة على ذلك ، فـإنّ المديـح الذى كـاله للظهـور المثيـر لفورتينبراس فى ساحة المعركة وهو مديح للسونيـتات والإيقاع للتغيرات الصحيحة المميزة عند شكسبيـر من الشعر إلى النثر تظهر ألفة الناقد بموضوعـه وشجاعته فى أن ينحرف عن الدرب المطروق . غير أنّ رأى شلـجل فى شكسبير تطور أولا فى البحث الشهير عن مسرحـية «روميو وجوليت» (١٧٩٧) ، والذى يدور كله حول فكرة واحدة وهى أن شكســبير «لديه مفـاهيم مرهفة وروحـانية عن الفن الدرامى أكثر مما يميل الإنسان عادة أن يعزوها إليه»[١٦٧] . هناك وحدة داخلية فى التمثيلية ؛

(١٦٥) المصدر السابق ، المجلد العاشر، ص٥٤

(١٦٦) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص٣١

(١٦٧) المصدر السابق ، ص٧١

إنّها «معجزة متناغمة» ، «تناقضان عظيمان»[١٦٨]، وفى الوقت نفسه ففيها «حلاوة وألم ، رقة خاصة ومتألّقة واتقادا ، مليئة بالنعومة الرائعة والقوة الشاملة التراجيدية»[١٦٩] ، ويجرى الدفاع عن كل تفصيلة على أنهّا تساهم فى هذا التأثير النهائى. إن روميو الذى يظهر فى حبه لروزالیند مبرر ؛ لأننا لانستطيع أن نرى روميو فى حالة عقلية مختلفة . «إنّ أول ظهور له يتعّزز برؤيته يسير على تربة الخيال المقدسة منفصلا عن بيئة الواقع البارد»[١٧٠] . ورؤيتنا لأول هواه يتم التغلب عليها فى لحظة واحدة بسيادة الانفعال الجديد وهو يهُيّمن . إن الغضب المستبدّ من جانب والد جولييت والوضاعة فى السلوك لكلا الوالدين يبدو أنهما مما يمكن الاعتراض عليه ، ومع هذا فهما ينقذان جولييت من الصراع بين الحب والشفقة البنيوية ، ويساهم عدم إخلاص الممرضة وخبثها أيضا فى عزلة جولييت، ومن ثَم تمهد لنا استعدادها لاتخاذ مكانة فريار . والمراوغات والتلاعب اللفظى المضاد يجرى الدفاع عنها بالمثل على أنها تمثل «التقابل العظيم» ، التضاد بين الحب والكراهية ، الرضا والانتحار . وتقال كلمة حلوة حتى بالنسبة لقتل بارس والحديث الأخير لفريار .

وهكذا نجد أن شكسبير هو فنان ذو فكر عميق قد يصل إلى «عكس قناعاتنا ، ولكن ليس ضد قناعات عصره وشعبه» [١٧١] . إن شكسبير أصدق من أى شاعر حديث ؛ بمعنى أنه طوّر عن عمد حتى أصغر تفصيلة فى عمله وفق روح الكل . «إنه نقى على نحو أفضل من أى مؤلف آخر ، ومن خلال

(١٦٨) المصدر السابق ، ص٨٧

(١٦٩) المصدر السابق ، ص٩٧

(١٧٠) المصدر السابق ، ص٧٧

(١٧١) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص٢٨١

هذه الأضداد التى تقيم تقابلا بين الأفراد والحشود وحتى العوالم فى جماعات مصورة ، أومن خلال التقابل الموسيقى للمعيار العظيم نفسه بالتكرارات الضخمة والقرارات ، وحتى من خلال المحاكاة التهكمية للحرف فى الكلمة والسخرية فى روح الدراما الرومانسية»[١٧٢] ، باختصار إن شكسبير هو «هوة التعّمد والوعى الذاتى والتأمل»[١٧٣] .

وهذا التصور يسود أيضا الفصل الوارد فى محاضرات فينا وهو أعظم أقوال شلجل نسقية عن شكسبير . والكثير مما ذكره هناك لايزال حقا وصدقا، وكثير منه كان جديدا فى زمنه . وهناك أجزاء أخرى تنغمس فى الولع الرومانسى بشكسبير، والذى لم يكن شلجل استثناء منه أو الشطط فى تحديث شكسبير وإضفاء الطابع السيكولوجى عليه . ولانحتاج إلى أن نعدد دفاع شلجل عن إهمال شكسبير للوحدات؛ فهو الآن من الأمور الشائعة . إننا يجب أن نتوقع من شلجل أن يقول الشىء الكثير عن سخرية شكسبير فى رسم الشخصيات . إنه يقرر بوضوح أنه «سيكون قد أُسيئ إسداء النصيحة لنا إذا أخذنا تصريحات شكسبير من رأى الشخوص فى أنفسها والآخرين حرفيا»[١٧٤] . إن الرأى القائل إنّ الإنسان لايستطيع أن يضيف أو أن يمحو أو يأمر بأى شىء مغاير فى شكسبير[١٧٥] سوف يظهر لنا أمرا مبالغا فيه ، زيادة على ذلك فإنّ التركيز على «نقطة محورية»[١٧٦] أو على «فكرة رئيسية» فى كل تمثيلياته[١٧٧]

(١٧٢) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص٢٩

(١٧٣) برلين ، المجلد الثانى ، ص٢٧٦

(١٧٤) فيينا ، المجلد الثالث ، ص٧٠

(١٧٥) المصدر السابق ، ص٥٤

(١٧٦) المصدر السابق ، ص٩٠

(١٧٧) المصدر السابق ، ص٥٢

(فى تعارض مع نقد الفقرات والتفاصيل، كـما فعل هذا دكتور جونسون وغيره من المعلقين) أمر حق ومـفيد ، وإن كان سرعـان ما أفضى إلى سوء اسـتخدام «الفكرة المحورية» من جانب الهيجليين والمبـالغات فى وجهة نظر «العضوَنَة» . لقد أظهـر شلجل تخيله التاريخى دفـاعا عن المفارقـات الزمنية عند شكسبـير (ونفترض الدفـاع عن كل المفارقات الزمنية) كـدليل على صحة مجتـمع وثقته بنفســه، وهو مجتـمع آمن بأن الأشياء هــى دائما على نحو مـا كانت آنذاك، وستظل هكذا للأبد[١٧٨] .

إن التمثيليات الـفردية فى مجملها رائعة فى رسم الشخصـيات، وكثير من الثناء التفـصيلى يبـدو أنه مشروع وممكن أن يكون جـديدا : على سبـيل المثال التركـيز على تمثيلية «نَقْـرة بنقرة»[١٧٩] ، والدفاع عن العقـدة الثانوية فى «الملك لير»[١٨٠] ، والملاحظات السيكولوجية على التـوزيع الثلاثى ؛ وبالتالى التهوين من خطيئة إثم ماكبث[١٨١] ، والغموض فى تشخيص كليوباترا[١٨٢] ، والتماثل فى الخداع فى «جعجعة ولاطحن»[١٨٣] ، وتحويل انتباهنا إلى وسيلة إياجو بدل التنبه لغاياته[١٨٤]. وقد تدهش الإنسان معالجـته لمسرحية «هاملت»[١٨٥] إذا ظن

(١٧٨) المصدر السابق ، ص٤٦

(١٧٩) المصدر السابق ، ص١١١

(١٨٠) المصدر السابق ، ص١٦٥

(١٨١) المصدر السابق ، ص١٥٦

(١٨٢) المصدر السابق ، ص١٧٤ – ١٧٥

(١٨٣) المصدر السابق ، ص١٠٨

(١٨٤) المصدر السابق ، ص١٤٢

(١٨٥) المصدر السابق ، ص١٤٩

أن شلجل هو العارض والشارح للنقد الرومانسى ، فقد جرى تناول هاملت كشخصية بقسوة ملحوظة . إن له «ميلا طبيعيا إلى أن يسلك بطُرُق ملتوية» ، وهو مُراءٍ تجاه نفسه ، ولديه فرح مريض بالنسبة لتحطيم أعدائه، وهو لم يكن لديه إيمان شديد سواء بالنسبة لنفسه أو بالنسبة لأى شىء آخر . ولكن شلجل فى إجماله يصادق على رأى جوته فى ضعف شخصية هاملت، ويتفق معه فى التركيز على التأثير الحافل بالشلل على عمل فكره وعقله: «إن المظهر المتجلى لاتخاذ القرار إنما يضعفه المظهر الشاحب لفكره» . لقد كان نقده هو هاملت الضعيف الذى وصفه جوته، ولكن مع إضافة ملامح للقسوة والالتواء : إنه هاملت عقلانى بدون سحر خلقى .

ومهما تكن محدودية هذه الدراسة الرومانسية للشخصية فإن تميز الصفات عن شكسبير هى مما لايمكن إنكارها . إن هذا التميز لم يفسد بشكل مجانى اعتباطى إلا عندما دافع شلجل فى ملحق إضافى[١٨٦] عن أن يعزو لشكسبير كل انتحال والانغماس فى المدح المبالغ فيه وغير النقدى لتمثيليات مثل «توماس لورد كرومويل» ، «قلعة سير جون القديمة» و«تراجيديا يوركشير» ؛ فهى تنتمى - فى رأى شلجل - إلى أكثر أعمال شكسبير نضجا وروعة[١٨٧] . وعلى أى حال مما يبدو أنه ذو دلالة أن شلجل لم يقل أى شىء بعينه ملموس عن أى شخص أومنظر فى مثل هذه التمثيليات التى يفترض فيها أنها رائعة .

وشلجل - فى إجماله - مثبط للأمل عندما يتجاوز الكيان الرئيسى لأعمال شكسبير العظيمة ، والتى يعرفها بشكل حميمى . ومناقشته للسابقين

(١٨٦) المصدر السابق ، ص٢٢٩ ومابعدها .

(١٨٧) المصدر السابق ، ص٢٣٨ .

على شكسبير ترقى إلى القول بأن شكسبير لايكاد يدين لهم بأى شيء[١٨٨] ، وهو رأى لايمكن أن يُفَسَّر كتَقَبّل أعمى لمالونى . غير أن شلجل قد قرأ «بالفعل» تمثيلية مارلو «إدوارد الثانى» ولم ترق له ، وهو لم يستطع أن يفهم لماذا تحدث بن جونسون عن «حظه العظيم»[١٨٩] . وتناول شلجل لمعاصرى شكسبير وخلفائه مثبط للأمل أيضا . وهو يثنى على «امرأة قتلتها الشفقة» من تأليف هايوود[١٩٠] ، لكنه بارد بالنسبه لبن جونسون . وهو يضع بومونت وفلتشر وكذلك ماسنجر فى مرتبة دنيا . وخلفاء شكسبير يبدون فى إجمالهم - فى نظره - «أصحاب زخرفة»[١٩١] ، أو - كما يمكننا أن نقول - إن لديهم فن الزخرفة الجوفاء الغريبة (الباروك)، وأحيانا يبدو شلجل أنه لايتعاطف بالمرة مع مثل هذا الفن «المتفسّخ» .

وإذا تحدّثنا بصفة عامة فإنّ القرن السابع عشر - كما جاء فى كتابات شلجل - قد تمخّض عن شىء سيئ إذا ما قورن بالقرن السادس عشر ، فهو بالنسبة إليه قرن التحول من الشعر الرومانسى إلى الشعر المصطنع ، والكلاسيكية الجديدة الفرنسية هى بالنسبة له نمط الفن الذى شعر بأنه يكن له أكبر تعارض . وبشكل مفصل يميل شلجل ميلا شديدا إلى كورنى فى أوائله ، كما يتمثل فى مسرحية «السّيد» فهى دراما لاتزال قريبة من الدراما الإسبانية . وقد أعرب عن أسفه أن المسرح الفرنسى لم يسمح له أن يصبح مسرحا قوميا ورومانسيا حقا[١٩٢] . زيادة على ذلك نجد فى محاضرات يينا أن نغمة

(١٨٨) المصدر السابق ، ص٢٤٣ .

(١٨٩) المصدر السابق ، ص٢٦٩ .

(١٩٠) المصدر السابق ، ص٢٧١

(١٩١) المصدر السابق ، ص٣٠٧ .

(١٩٢) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص١٣٨ .

التعليقات على راسين معتدلة وذات طابع دفاعى إذا ما تقبّلنا الفرضية التى تذهب إلى أن لدى الفرنسيين «مفهوما مجرّداً للتراجيديا» ووقارا وعظمة تراجيديين مرغوبين ومواقف تراجيدية وعواطف وأشجان مجردة وخالصة تماما، ومن ثم يحدث إخفاق فى الحياة والخصوصية[١٩٣] .

غير أن دراسته القديمه «مقارنة بين امرأتين تُسميان فيدرا» (١٨٠٧) يجب استبعادها على أساس أنها دراسة ثانوية ، ففيها استنكر تمثيلية راسين بالمقارنة مع تمثيلية «هيبوليتوس» ليوريبيديس ، وتمّ هذا عمدا بالإرادة (ولايملك الإنسان إلا أن يعتقد أن فى هذا سوء تعمّد) ، وهو بهذا إنما يتجاهل نظرياته التاريخية ويُخْفى عن الجمهور الفرنسى رأيه الذى يحط من شأن يوريبيديس . وفى الدراسة يبدو يوريبيديس كشاعر فطرى وكلاسيكى وإن كان شلجل فهم فهماً حسنا للغاية أن يوريبيديس يمثل مرحلة متأخرة من تفسّخ الدراما الكلاسيكية[١٩٤] ، وفى «المحاضرات الدرامية» يستثنى «أتالى» ، ويختصها بالمديح[١٩٥] ، غير أن «فيدرا» لاتزال تعد الأدنى فى تمثيليات راسين[١٩٦] .

ولقد تسببت مناقشته لموليير فى استثارة هجوم عليه ، وجرى هذا بحق ؛ لأن شلجل يستخدم الاستجابة للتقليد الاجتماعى فى الانتقاص من خلفية موليير ومكانته ، وهو يتقبل ويطور الاتهامات بالانتحال وعدم الأصالة ، ويشك فى نزعة موليير الأخلاقية إلامَّعَة[١٩٧] والاستسلام الشديد ، وهو يناقش

(١٩٣) المصدر السابق ، ص١٥٩ .

(١٩٤) انظر . فيلارتب شاسل «دراسات فى القديم» (باريس ، ١٨٤٧) ص ٢٤٥ – ٢٥٣ ورفض شاسل الحسن لمقارنة شلجل يتخلله تجاهل رأى شلجل الحقيقى فى يوريبيديس ، والذى هو قريب للغاية بالفعل من شاسل .

(١٩٥) المصدر السابق ، ص٢٠٠ .

(١٩٦) المصدر السابق ، ص١٩٨

(١٩٧) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص٢٥٠ .

التمثيليات بروح مولعة بالانتقاد الشديد ، ويذهب إلى حد نقد الاستفاضة الغريبة منكرا عليها طابع العمومية[١٩٨] ، وهو يقلل من استبصاراتها السيكولوجية ، ويضخم استحالياتها . ومع ذلك فإنّ على الإنسان أن يقدر أن شلجل - من وجهة نظره التى تندّد بإلحاح بالواقعية والدراما العائلية - لم يكن مجرد ناقد ماكر عندما يقول إن موليير كان فى أفضل حالاته فى مسرحياته الهزلية العريضة والفجّة، وأن حدته فى التراجيديا فى تمثيليات مثل «عدو البشر» هو انتهاك لنقاء الأسلوب الكوميدى . وهجومه على موليير يصبح خطرا عندما يعتقد الإنسان أن شلجل يمكن أن يمدح مسرحية هزلية مفرطة فى الخيال مثل مسرحية «ملك أرض النعيم» من تأليف لاجراند[١٩٩] ، ويبدى اهتماما بأوبرات كينو[٢٠٠]. ومما لاشك فيه أن النزعة القومية فى حالة موليير بالغت فى كراهية شلجل للواقعية والنزعة التعليمية والحسّ المشترك السهل .

ووجد القرن السابع عشر فى إنجلترا أيضا تحبيذا واهنا عند شلجل . وواضح أنه لم يعرف الشعراء الميتافيزيقيين . لقد كره ملتون وهو يستبعد القصائد المبكرة وينتقد «الفردوس المفقود» نقدا قاسيا . إن من المشروعات المستحيلة بالنسبة للفرد أن يخترع أسطورة[٢٠١] والقصيدة تشكّل قصورا فى نزعتها الصوفية الدينية ووجهة النظر الرمزية للطبيعة . وسقوط لوسيفر قد أصبح حادثا خارجيا وعارضا ، وسرعان مايتمثل سقوط الإنسان على أنه عقلانية خالصة ، وينزع منه السر بإضفاء الطابع الأخلاقى على التفاصيل[٢٠٢].

(١٩٨) المصدر السابق ، ص٢٥٦ .

(١٩٩) المصدر السابق ، ص٢٦٢ - ٢٦٣ .

(٢٠٠) المصدر السابق ، ص٢٧٥ .

(٢٠١) برلين ، ص٢٠٦

(٢٠٢) المصدر السابق ، ص٢٠٨ .

ويمتدح شلجل - بشكل متناقض ظاهريا وبقصد - الكناية المتعلقة بالخطيئة والموت والتى أثارت معظم الاعتراضات ، وهذه الطريقة التى يجب أن يتناول بها الموضوع طوال النقد كُسرت من ناحية الدراما والكناية[٢٠٣] . ويمكن للإنسان أن يفهم لماذا نفر شلجل من «هوديبراس»[٢٠٤] ، واعتقد أن المؤلفات الدرامية لدريدن سيئة بشكل كبير . ولكن يمكن أن نعذره أنه لم يدرك مزايا دريدن من حيث هو ناقد ، وأنه يتحدث عن ثرثرته المشوشة عن الدراما والوحدات الثلاث والفرنسيين والإنجليز... إلخ[٢٠٥]

ونوع الفن الوحيد فى القرن السابع عشر الذى يعجب به شلجل هو دراما كالدرون . أما لوب دى بيجا، الذى يبدو أنه لم يعرف عنه إلا القليل، فإنه يتناوله ببرود ، ولكن كالدرون الذى كان اكتشاف شلجل (بإيعاز من تيك) يجرى الثناء عليه ثناء مبالغا، ولكن فى أطر عامة جدا، حتى إنه يمكن الشك فى أن شلجل نفسه قد ترجم خمس تمثيليات كاملة وشذرات من تمثيليات عديدة أخرى . ومردّ الثناء هو الاستثارة البلاغية لوجهة نظر كالدرون عن العالم : إن الدين هو حبه الحقيقى ، إنه قلب كل القلوب . وهو يكتب فى أعماله ترنيمة عن الابتهاج إزاء عجائب الكون[٢٠٦] . إنه نهاية وذروة الشعر الرومانسى وفن غريب بما فيه الكفاية، وهو اليوم يبدو فن الزخرفة الغريبة (الباروك) ، ويقابله الذوق المعتمد على السلوك والقائم على العادات، والذى انتشر فى جميع أنحاء أوروبا[٢٠٧] .

(٢٠٣) المصدر السابق ، ص٢٠٩ .

(٢٠٤) هجائية من تأليف بتلر (١٦١٢ - ١٦٨٠) وقد نشرت أجزاؤها الثلاثة فى سنوات ١٦٦٣ ، ١٦٦٤ ، ١٦٧٨ . (المترجم)

(٢٠٥) فيينا ، المجلد الثالث ، ص٢١٤ .

(٢٠٦) المصدر السابق ، ص٢٧٣ .

(٢٠٧) المصدر السابق ، ص ٢٧٤ .

ولا حاجة إلى القول بأن القرن الثامن عشر لم يجد إلا تحبيذا واهنا فى عينى شلجل . وبعد كل ذلك فإن أهدافه الإشكالية الرئيسية هى التنوير والكلاسيكية الجديدة . ولم تنل مسرحية «هنرياد» لفولتير إلاّ تسامحاً بسيطا[٢٠٨] ، ويجرى الحكم على تراجيدياته باستهجان (وإنْ كان يثنى على «الزير»[٢٠٩] ، وهو يستهجن ديدرو ولا يعده ناقدا على الاطلاق بسبب نزعته الطبيعية[٢١٠]. وهو يندد بألكسندر بوب بشكل دائم : وهو يسمى قصيدة «هلويز إلى أبيلار» قصيدة «فاترة»[٢١١] ويرى أن «مقال عن الإنسان» مشوش[٢١٢] ، وقصيدة «دنسياد»[٢١٣] هى قصيدة بدون طعم أو بدون فطنة[٢١٤] ، وترجمة هوميروس «ذروة الضلال»[٢١٥] ، وتعليقات جونسون على شكسبير كثيرا ما يفرزها بسبب «عدم حساسيتها ، فهى ذات جلد سميك»[٢١٦] . كما يسخر من كتاب بيرك «تأملات فى الجليل والجميل» بسبب شروحاته الفسيولوجية عن أصول المشاعر التى يتناولها[١٢٧] . والإشارة إلى المؤلفين الإنجليز الآخرين فى القرن الثامن عشر تظهرهم باردين للغاية أيضا . ولايندهش الإنسان إلاّ قليلا من أن شلجل

(٢٠٨) برلين ، المجلد الثانى ، ص ٢١٣ ومابعدها

(٢٠٩) فيينا ، المجلد الثانى ، ص ٢١٨

(٢١٠) المصدر السابق ، ص ٢٨٤

(٢١١) برلين ، المجلد الثانى ، ص ٢٨٦

(٢١٢) المصدر السابق ، ص ٣٠٩ – ٣١١

(٢١٣) هجائية كتبها ألكسندر بوب ، ونشرت مجهولة المؤلف عام ١٧٢٨ وعُرف مؤلفها عام ١٧٣٥ (المترجم)

(٢١٤) المصدر السابق ، ص ٢٢٩

(٢١٥) المصدر السابق ، ص ١٢١

(٢١٦) الأعمال الكاملة ، المجلد السابع ، ص ٨٦

(٢١٧) برلين ، المجلد الأول ، ص ٥٨ – ٦٤

أجهد نفسه (من المؤكد أساسا لدواعٍ مالية) ليترجم فى شبابه مختارات كبيرة إلى حد ما من هوراسوالبول[٢١٨] . وقد استعرض بجدية كُتبًا من أمثال «الناسك» للويس[٢١٩] . وكذلك الكثير من الروايات الثانوية . ومن بين الإيطاليين نجد جوزى وقصصه عن الجنيات ، فهى تروق لذوق شلجل من أجل صديقه تيك ، ومن أجل السخرية[٢٢٠] .

وبفهم شديد كرّس شلجل معظم انتباهه للأدب الألمانى فى القرن الثامن عشر . وقد حكم على الشخصيات المبكرة فى القرن بقسوة وبصفة عامة استبعدهم : جوتشات و كلوبشتك ، وكذلك لسنج رغم أنه مدحه أحيانا[٢٢١]، إلا أنه تجاوزه بالصمت بشكل يدعو للدهشة فى عدة مناسبات ، ويبدو أن أوجست فلهلم لم يشارك أخاه إطلاقا فى حماسه . وكان فيلاند هو الهدف الخاص لنقد شلجل ، وبعضه كان متحاملا بشكل فج ، مثال على ذلك ما جاء فى كتاب «الأثينى» [٢٢٢] والذى تضمّن إعلانا يطالب الدائنين أن يتقدموا بمطالبهم بالنسبة لأعمال فيلاند . والنقد الآخر الأكثر تقدما - كما فى محاضرات برلين[٢٢٣] - يحتوى الكثير من الحق . والنزعة الزخرفية الغربية (الباروك) ذات الطابع الأبيقورى عند فيلاند بعيدة كل البعد عن تعاطفات

(٢١٨) ١٨٠٠ ، انظر : الأعمال الكاملة ، المجلد ٨ ، ص ٥٨ (المؤلف) وهوراس والبول (١٧١٧ - ١٧٩٧) : أديب إنجليزى له «قلعة أو ترانتو» (١٧٦٤) (المترجم)

(٢١٩) الأعمال الكاملة ، المجلد ١١ ، ص ٢٦٩ (المؤلف) ماتيو جيوفرى لويس (١٧٧٥ - ١٨١٨) : روائى إنجليزى كتب رواية «الناسك» عام ١٧٩٦ (المترجم)

(٢٢٠) فيينا ، المجلد الثانى ، ص ٥٨

(٢٢١) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٣٨٨ ومابعدها .

(٢٢٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن ، ص ٨٩

(٢٢٣) برلين ، المجلد الثالث ، ص ٨٠ ومابعدها .

شلجل الخاصة . ويدين شلجل بالكثير لهردر ، وهو يعامله أيضا بمنتهى الاحترام. وكتابه «أفكار نحو فلسفة لتاريخ البشرية» يقال إنه لايحتوى على أى أفكار ، ولا أى فلسفة ، ولا أى تاريخ[٢٢٤] ، وهو فى تمايز عن أخيه كان أيضا باردا بالنسبة لجان بول الذى يُعد ألمعية مريضة وفاسدة[٢٢٥] .

والاستعراض التحليلى الشهير عن برجر[٢٢٦] - ومُفْترض فيه أن يكون دفاعا ضد تحامل شيلر الشديد - هو فى الحقيقة تقييم نزيه للغاية ، وهو - رغم النتيجة التى جاءت فى صالحه، ورغم النغمة الدافئة التى تنم عن دفاع شخصى - يؤكد على انحطاط برجر من القصائد الإنجليزية والأسكتلندية و«طبيعته الفجة» وفشله فى التغلب على أشكال النقل والأسف لحياته فى شعره .

وعلاقات شلجل العقلية بجوته وشيلر هى أهم العلاقات وأكثرها إثمارا من الناحية النقدية . وبطبيعة الحال كانت العلاقات - من جانب تتلوّن بعلاقاته الشخصية وبنزاع أخيه مع شيلر وآراء زوجته كارولين التى كانت تكره شيلر ولدواعٍ عديدة بالنسبة «للسياسة» الأدبية . ولا موضع هنا لنقدم لها مناقشة تاريخية كاملة[٢٢٧] . ويمكن أن نكتفى بالقول إن شلجل أبدى كراهية شديدة لشيلر بسبب استعراضه التحليلى ، لبرجر ، وقد حاول - قدر استطاعته فيما بعد - أن يكبح هذه الكراهية ، وأبدى إعجابه بقصائد وكتابات شيلر الفلسفية . ولكن بعد نزاع شيلر مع أخيه فريدريك ؛ مما كلّف أوجست فلهلم وضعه فى

(٢٢٤) مقتبس فى كتاب ر. هايم «المدرسة الرومانسية» (١٨٧٠) ص ٨٤٨ من مخطوطات محاضرات عن «الموسوعة» (١٨٠٣)

(٢٢٥) برلين ، المجلد الثانى ، ص ٢١

(٢٢٦) الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن ، ص ٦٤ ومابعدها .

(٢٢٧) جوزيف كورتر : «الرومانسى والكلاسيكى» وهو تاريخ مطول عن العلاقة بينهما .

مجلة «هورن» انغمس فى محاكاة تهكمية مريرة وتحاملات ضد شيلر سرا، بينما يتخذ سياسة متماسكة من الصمت نحـوه علنا . وأحيانا ما كان ينتقص التفرقة بين الشعر الفطرى وشعر الوجدان، وكان يشير إلى أن هذه التفرقة تختلف عن التفرقة بين الكلاسيـكية والرومانسية[٢٢٨] . وكان يحدث أحيانا أن يـشير منتقدا إلى استعـراضات شيلر لبرجر ومـاتيسون[٢٢٩] . ولكن لم يوجد نقد حـقيقى لمسرحيات شيلر إلا مع «المحاضرات الدرامية» ؛ ففيها لم يكن من الممكن تجاهله والخوف ممّا قيل عنه . وساعتها كان شيلر قد مات وكان أكثر شهرة . وشلجل - وله مظهر المتجهم نوعا ما - قام بعمليـة مسح للمسرحيات، وامتدح «مارى ستيـوارت» وخاصة «وليم تل» . ومن المؤكد أنه على حق فى التنـديد بانتهاك التاريخ فى «عذراء الأورليانز» والتعبير عن عدم الرضا إزاء ما هو أسطورى وما هو تاريخى ، ما هو مـثالى وما هو طبـيعى ، ما هو متـعلق بالبيئـة وما وهو متعلق بالموضـوع فى «عروس مسّنيا»[٢٣٠] . فإذا آمنا بالتقرير الوارد عند طالب إنجليزى فإن شلجل فى محاضـراته المتأخرة فى بون عن الأدب الألمانى اشتط ؛ حتى اعتبر شيلر «مضطربا للغـاية فى أفكاره فيما يتعلق بنظرية الدراما» ، وأنه يتحدث عن القصائد «كما لو كانت من ضمن أسوأ ما نمتلكه»[٢٣١] .

ولا يوجد شىء غيـر سار يمكن أن نطرحه بالنسبة لعـلاقة شلجل بجوته ، أما إعجابه بجوته فكان إعجابا أصيـلا ، وإن كان قد فتر قرب النهاية . وأقدم الاستـعراضات التحليـلية تبدو باردة من وجهـة نظر متأخـرة : والشذرات عن

(٢٢٨) أى محاضرات برلين ، المجلد الثانى ، ص ٢٧٥ - ٣٧٦ ، الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ٢٧٥ .

(٢٢٩) الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن ، ص ٦٧ ، المجلد الثانى عشر ، ص ٦٧

(٢٣٠) فيينا ، المجلد الثالث ، ص ٤٠٧ - ٤١٥

(٢٣١) انظر : ا . و . شلجل : «محاضرات عن الأدب الألمانى» بإشراف هـ . ج . فيدر (أكسفورد ، ١٩٤٦) ص ٤٢ - ٤٤ والطالب هو جورج توينى فى ١٨٣٣

«تاسو» و«فاوست» فى عام ١٧٩٠ مليئة بالثناء، ولكنها لاتقدر عظمة هذه الأعمال [٢٣٢] ، وعلى أى حال فإن شلجل يكون فى أحسن أحواله النقدية فى ثنائه على «مراثى رومانية»[٢٣٣] و«هرمان ودوروثيا»[٢٣٤] . وتتميز المراثى بأنها عريقة وأصيلة معا ، ويجرى تبرير «هرمان ودوروثيا» فى إطار نظرية عن الملحمة الهوميروسية ملائمة لجوته ، ويجرى الثناء عليها باعتبارها «عملا فنيا كاملا بالأسلوب الفخم»[٢٣٥] ، ويتجه حماس شلجل إلى جوته الكلاسيكى ، جوته فى الثمانينات والتسعينات لا إلى جوته فى أوائله أو أواخره . وعندما تحدث عنه باستفاضة مرة أخرى فى «المحاضرات الدرامية» كان حماسة قد فتر، لقد هاجم كلاسيكية جوته فى الفنون الجميلة ؛ لأنه هو وأخاه قد أصبحا مرتدين إلى العصور الوسطى والألمانية القديمة والأسلوب القوطى فى فن التصوير[٢٣٦] . وهو الآن فى تاريخه للدراما يقترح - بدون عدالة - أن جوته لديه «شىء درامى هائل ، لكن يصعب أن تكون له ألمعية مسرحية كبيرة»[٢٣٧] . وهو يثنى على مسرحيتى «جوتز» و«فاوست» ؛ إلا أن «إيفيجينيا» تبدو له هزيلة وكئيبة ، ونهاية «اجمونت» تبدو «موسيقى مثالية عن النفس» [٢٣٨] ، وعندما قال فى محاضرات بون إنّ جوته لم «يشع بقدرة نقدية»[٢٣٩]؛ فإن هذا -

(٢٣٢) عن الأعمال الكاملة ، المجلد العاشر ، ص ٧ ، ص ١٦

(٢٣٣) المصدر السابق ، ص ٦٢ - ٦٣

(٢٣٤) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٨٣

(٢٣٥) المصدر السابق ، ص ٢٢٩

(٢٣٦) انظر . المصدر السابق ، المجلد التاسع ، ص ٢٣١ - ٢٦٦

(٢٣٧) فيينا ، المجلد الثالث ، ص ٤٠٥

(٢٣٨) المصدر السابق ، ص ٤٠٦

(٢٣٩) فيدر ، ص ٤٠

كمـا نفتـرض - دفاع ذاتى، فلابد أنـه سمع عن رأى جوته الواهـن المتزايد ، وبطريقة أخرى فإن شلجل كان مهتما اهتمـاما كبيرا بمحيط أعمال جوته . لقد أثنى كثيرا - على سبيـل المثال - على «انتصار الإحساس» [٢٤٠] وكان مضطربا ومتمـيزا بالنسبة للشـعور بالحب» [٢٤١] ، لكن الأهمية الفـعلية لفاوست ظلت بمنأى عن فهمه، ولم يوجه انتباهه الشديد لأعمال جوته فى إجمالها .

ولايمكن اتهام شلجل بأنه أهـمل الأدب المعاصر ، فقـد ظل لعدة سنوات يقوم بالعرض والتحليل بشكل منتظم ، وبين ١٧٩٦ و١٧٩٩ فى مجلة «الأدب الألمانى فى بواكيـره» ، وقد نشـر وحده حوالى ٣٠٠ عـرض تحليلى . ولكننا لانسـتطيع أن نقول - بتناقض ظاهرى - إنـه وجّه كثـيرا من الانتـباه النـقدى التحليلى لمعـاصريه ، تماما ويرجع هذا - فى جـانب منه - إلى أنه توقف عن عرض وتحليل الكتب السـائدة فيمـا عدا المنشورات التـعليمية . وحـوالى عام ١٨٠١ كانت أكثـر عروضه التحليلية مكرّسـة لمادة سريعة . لكنه لم يكف عن تناول المعضـلات وعمليـات المسح النقدية الشـديدة للأدب المعاصر ؛ فـكتاباته حـافلة بالسـخريات والـهجـمـات على الروائيين الألمان الصـغار فـى العصـر (لافونديـن) وكتاب الدرامـا (كوتزبيـو ، إيفلاند) والشـعراء الغنائـيين (فوس ، ماتيسـون ، شميت) وفى عام ١٨٠٢ فى مـحاضرات برلين قام بعـملية مسح لحالة الأدب الألمانى بانتـقاد شديد ، وأشـار إلى الذوق العام المنحط والمسـتوى المنحط للمـجلات الدورية وتدهور المسـارح . . . إلخ . وفى الوقت نفسـه قام بنقد صارم بسيـط لعظماء عصره (فيما عـدا الأقدم منه)، نظرا لأن الذين كانوا يهمونه للغـاية هم أخاه والأصدقاء المقرّبين من أمـثال تيْك ونوفاليس الذين لم

(٢٤٠) فيينا ، المجلد الثالث ، ص ٤٠١ - ٤٠٢

(٢٤١) الأعمال الكاملة ، المجلد العاشر ، ص ٨٧ ، ٨٨

يستطع فى السنوات الأخيرة أن يستعرضهم بالتحليل إلا ببطء شديد . ولقد رحب بالفعل بالكتابات المبكرة لتيك على نحو شديد التعاطف - ومع ذلك - بعدل ، وزكى مؤلفها على حسن نظامه ووضوحه(٢٤٢). كما قام بعرض تحليلى لكتاب «نزعة عاطفية» من تأليف ماكنرودر بشكل حافل بالتعاطف(٢٤٣) وإن كان بشكل بارد بالأحرى . ولكن فى السنوات المتأخرة تشاجر مع تيك بشأن طبعة نوفاليس ، وظل صامتا إزاء كتاباته(٢٤٤) . ومن رسائله يمكننا أن نستخرج قدرا كبيرا من الآراء والأقوال (وخاصة عن تيك وفرنر)(٢٤٥) . وهذا يظهر أن شلجل بدأ تدريجيا يفقد تعاطفه مع الجماعة المفروض فيها أن يكون هو زعيمها . ولقد تقاعد مبكرا عن أى محاولة للتأثير فى تشكيل الرأى عن الأدب الألمانى السائد(٢٤٦) . ويمكن للإنسان أن يبحث عبثا فى كتاباته عن تصريحات أكثر استفاضة وتحليلا عن المعاصرين الإنجليز والفرنسيين . لقد أصبح شلجل على - نحو أكثر تحديدا - باحثا ومؤرخا .

ولقد كتب نوفاليس إلى فريدريك شلجل سائلا إياه أن يحتفظ بحكمه منفصلا عن أخيه ، ثم صاغ التقابل بين الأخوين شلجل : «أنت دائما فردى، وهو تاريخى وعام»(٢٤٧) .

(٢٤٢) المصدر السابق ، المجلد الثانى عشر ، ص ٧ ، المجلدالحادى عشر ، ص ١٣٦

(٢٤٣) المصدر السابق ، المجلد العاشر ، ص ٣٦٣

(٢٤٤) انظر هـ لودكه (مشرفا) لودفيج تيك والأخوان شلجل ، فرانكفورت ، ١٩٣٠

(٢٤٥) عن الرسائل التى أشرف عليها ج . كورنر (برون ، ١٩٣٩) المجلد الثانى ، ص ٣٩٠ - ٣٩٢ الخ .

(٢٤٦) فى ١٨٢٢ أمكن له أن يكتب «إننى أسخر من الأدب» رسالة إلى أوجست دى ستال ١٩ فبراير ١٨٢٢ فى «الرومانسية المبكرة السنوية» المجلد الثانى ، ص ٣٩٤

(٢٤٧) نوفاليس : الأعمال ، بإشراف سليج ، المجلد الخامس ، ص ٢٩٣ (٥ أبريل ١٨٠٠)

وباستعـادة الماضى يبدو أن نوفاليس كان على حق ، فـإن صوت فريدريك من المؤكد أنـه أكثر فـردية ، وأكثـر لفتًـا للأنظار ، وحساسـيتـه أكثـر رهافة وإحكامـا . وإن صوت أوجـست فلهلم هو فى الغالب صـوت المؤرخ ورجل التجرد والتسامح والعمومية . ولكن يمكننا أيضا أن نعكس قول نوفاليس فنقول : إن فريدريك شلجل هو الأكثر تأملا والمفكر الأكثر «عمومية» من الاثنين ، وهو الناقد الأقل دخولا فى المناقـشة الدقيقة للتكنيـك، والذى نادرا ما يحلل العمل الفنى ، بينمـا يستطيع أوجـست فلهلم أن يصبح مـشرّبا بالتـفاصـيل الدقيـقة والسطح الجمالى وحـرفة الأدب . ومن المؤكد أن فريدريك مشغـول بالسخرية والتناقض الظاهرى، على حين أن أخاه ليس مشغولا بهذين الأمرين . لقد كان فريدريك أكثر اهتمامـا بالرواية الجديدة والجنس الأدبى المركب فى المستقبل عن أخيه . وتصور فريدريك للشعر اكتسب مبكرا نغمة دينية، ثم أصبح فى النهاية ممتزجا بالدين والفلسفة ، وهو تطور لم يكن يشاركه فيه أوجست فلهلم .

وأوجست فلهلم بـدوره طوّر، على نحو أكثـر وضوحا وأكـثر نسقـية عن أخـيه، نظرية عن الاسـتعـارة والرمزية؛ مما أفـضى به إلى النظرية والتـواصل الرمزى والـفن على أنه استـعادة الإنسان لحـدسه الحـيوانى الأصل . كـما أن أوجسـت فلهلم كان مـشغـولا باستـمرار - على نحـو أكثـر - بنظرية النظم «العضوى» فى الأدب ، وبينما يتقبل فـريدريك هذا الرأى، إلا أنه ليس مهتماً مثل فلهلم بالمصطلح . ولم يدافع عنه فحسب من أجل العمل الفنى المفرد، بل دافع عنه أيضـا للأجناس الأدبيـة الكبـرى والتطور الكلى للأدب . ولقـد ظل أوجـست فلهلم تابعا أكـثر لـهردر عن أخـيه فـريدريك ، وإن نظراته للأدب سمحت بالمماثلات البيولوجية رغم أن رمزيتـه فصلته عن كل النزعة الطبيعية . وأوجست فلهلم يفكر فى مشكلة التاريخ الأدبى وعلاقـته بالنقد على نحو أكثر

تماسكا وأكثر نسقيــة . ولقد كان أكثر اهتماما بالدرامــا عن أخيه . غير أن هذه الفروق عن التأكيد والنغمة وكذلك كتطور شخصى لايجب أن تشوش اتفاقهما العـميق فى كل الأمــور الجوهرية إبّان مـعظم تعـاونهمــا الصحّى. إن وحــدة نظرتهما تبدو لى فقط على أنها أقل بروزا عن المكانة العامة لوضعهما . ويبدو أن الأخوين شلجل قد صاغا نظرتهما للأدب والنقد، والتى نقلها للعالم الناطق بالإنجليزيــة كولردج ، وذلك فى عدة نقــاط جوهرية، وتقــبلها النقــد الحديث الإنجليزى منه والأمريكى على الســواء .

المصادر والمراجع

There is an excellent edition by Eduard Böcking of A.W. Schlegel's *Sämtliche Werke*, 12 vols. Leipzig, 1846-47 (cited as SW). Unfortunately, it is unfinished and today virtually unprocurable. Apart from the works cited only by volume and page, I cite as Vienna the second edition of the Vienna lectures on dramatic art, *Über dramatische kunst und Litteratur* (3 vols. Heidelberg, 1817) and as Berlin Vorlesungen *über schöne Litteratur und Kunst*, ed. J. Minor; Deutsche Literatur denkmale des 18. and 19. Jahrhunderts, 17-19. Stuttgart, 1884. *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre*, ed. August Wünsche (Leipzig 1911) is cited as 1798 Lectures. *Geschichte der deutshen Sprache und Poesie*, ed Josef Körner; Deutsche Literaturdenkmale, 147 (Berlin 1913) is cited as Bonn. These can be supplemented (though slightly by an English account: A.W. *Schlegel's Lectures on German Literature from Gottsched to Goethe Given at the University of Bonn and Taken Down by George Toynbee in 1833*, ed. H. G. Fiedler. Oxford, 1944. The main French writings are *in Essais littéraires et historiques*, Bonn, 1842. The Ms of the 1803 lectures on Encyclopaedia is still unprinted. There is a brief description in R. Haym's *Romantische Schule* (Berlin 1870), pp. 846-52; and a section is in W. Jesinghaus, below. Scattered articles lik those on the *Nibelungenlied* in Friedrich Schlegel's *Deutsches Museum* (Vols. I and 2, 1812, Vienna) must be searched for in the original files. I have not had access to A. W. Schlegel's *Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Kunst*, Berlin 1827. To judge from Minor's account (in introduction to Vorlesungen above, I, xxxi ff) the several portions follow the earlier Berlin lectures very closely .

Most of the publications of letters listed under Friedrich Schlegel contain also letters of his brother. To those listed there must be added *Josef Körner's ed., Briefe von und an A.W. Schlegel* (2 vols. 1930 with a checklist of published letters) and

Comtesse Jean de Pange. Schlegel et Madame de Staël (Paris, 1938), which contains the letters to Madame de Staël.

There is no biography of A.W. Schlegel except a thin sketch by Bernhard von Brentano (1943). Josef Körner, Romantiker und klas siker (Berlin, 1924) and Madame de Pange's book listed above discuss episodes and provide a wealth of materials.

There is, also, surprisingly no extended discussion of the critic and literary historian. Rudolf Haym, *Die Romantische Schule* (Berlin, 1870), which describes the early career to about 1803, is still nost useful. A short general sketch is in Walter F. Schirmer, *Kleine Schriften* (Tübingen, 1950), pp. 153-200.

Of special studies I found the following useful: Josef Körner, *Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa*, Augsburg, 1929 (on Schlegel's Dramatic Lectures and their influence); Hans Zehnder, *Die Anfänge von August. W.Schlegels kritischer Tätigkeit*, Mulhouse 1930; Wilhelm Schwartz, *A.W. Schlegels Verhältnis zur spanischen und portugiesischen Literatur*, Halle, 1913; E. Sulger-Gebing, "Schlegel und Dante" in *Germanistiche Abhandlungen Hermann Paul dargebracht* (Strasbourg, 1902), pp. 99-134 (mostly on the translation); Walter Jesinghaus, *A.W. Schlegels Meinungen über Ursprache*, Düseldorf, 1913; J.J Bertrand, "Guillaume Schlegel, Critique de Moliére," *Revue de littérature comparée*, 2 (1922), 201-37; Philaréte Chasles, "Euripide et Racine," in *Études sur l'antiquité* (Paris, 1847), pp. 245-53; and August Emmersleben, *Die Antike in der romantischen Theorie: Die Gebrüder Schlegel und die Antike*, Berlin, 1937.

English translation: A *Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, trans. John Black, 2 vols. London, 1815; revised by A.J.W. Morrison, London, 1846.

(٣)

الرومانسيون الأوائل فى ألمانيا

شـــلـنج

يُعَدُّ كانْت بصفة عامـة ينبوع علم الجمال الألماني ، لكن يمكن للإنسان أن يتجادل بشأن قضية تذهب إلى أن الرومانسيين الألمان لم يعتنقوا - على الأقل- موقـف كانْت الرّئيـسي ، ومن المؤكد أنهّم لم يشـاركوه طابـعه الحـذر وذوقه المحـافظ . وعندمـا طرح ف.و.ج. شلنج (١٧٧٥ - ١٨٥٤) برنامـجـه عن فلسفة جديدة تجاهـل تجاهلا تاما التفرقة التي طرحها كانْـت بين مبحث المعرفة وفلسـفة الأخلاق وعـلم الجمال . لـقد طرح المطلب العظيم القـائل إنّ فكرة الجـمال- إذا مـا أخـذت بالمعنى الأفـلاطوني الأسـمى - «توحـدّ كل الأفكار الأخرى» . يقـول شلنج: «إنني مقـتنع بأن الفعل الأسـمى للعقل هــو الفعل الجمالي الذي يضم كل الأفكار، وأن الحقيقة والخيرية لاتتناسبان إلا في الجمال . وعلى الفيلسـوف أن تكون لديه قوة جمالية مـثل القوة الجماليـة عند الشاعر. ومن ثمّ يتّسم الشعر بمكانة جديدة ، إنه يصــبح ما كان عليه في البداية : معلـم البشرية ، فلم تعد توجـد فلسفة أوتاريخ، والشعر وحده سوف يعـمر أكثر من كل العلوم والفنون»[1]. و«الشعر» مـستخدم هنا بـالمعنى الشامل الكلى للإبداع الإنساني المستمد من محاورة «المأدبة» لأفلاطون، وهذا المطلب من الشعر مرتبط حينـئذ بمطلب «علم أسـاطير جـديد يمكن أن يكون في خدمـة الأفكار ، علم أساطير للعقل». إنّ على الأفكار أن تصـبح جمالية، أي أسطورية، لكي تكون مقبولة لدى الناس، و«أن تكون مؤثرة في الرسالة الحضارية للفن التي تصورها شلنج في إطار كتاب «رسائل عن التربية الجمالية» لشيلر. وهذا المطلب الخاص بتبـجيل الفن لايجب - بطبـيعة الحـال - خلْطه بالنزعة الجـمالية الخـالصة في

(١) انظر : «البرنامج النسقي الأكبر للمثالية الألمانية» في : هيلدرلين : الأعمال ، بإشراف بيجنوت (الطبعة الثالثة، برلين ، ١٩٤٣) الجزء الثالث ، ص ٦٢٣ - ٦٢٥، ولقد تقبلت الرأى الذى يقول إن هذه المخطوطة قد كتبـها شلنج لهيلدرلين.

أواخر القرن التاسع عشر . إنه بالأحرى محاولة لمحو كل الفروق بين الفن والدين والفلسفة والأسطورة . وبينما كان كانْت مشغولا للغاية بالتمييز بين الخيرّ والحقيقى والجميل تّوج شلنج الجمال على أنه القيمة القصوى . لكن الجمال عنده هو بالفعل الحق والخيرية متنكّرين.

وهذه الخطة المبكرة الغريبة ظلّت مخطوطة حتى عام ١٩١٧ ، ومع هذا فإنّ كتابات شلنج المنشورة فى عقد السنوات التالى تطرح نفس المطالب بالنسبة للفن فى عدد من الصفحات الحاسمة التى أثرت فى العصر باعتبارها الأقوال الأكثر طموحا بالنسبة لرؤية الفن على أنه كشف وفلسفة ودين وأسطورة . ويمكن للإنسان أن يميز على الأقل ثلاث مراحل فى آراء شلنج : والنتيجة التى خلص إليها فى كتابه «نسق المثالية الكلية الصورية» (١٨٠٠) تختلف عن الصفحات الواردة فى كتابه «برونو» (١٨٠٢) ، وهناك تغير أبعد (فى جانب منه عودة إلى الآراء السابقة) فى المحاضرة الرابعة عشرة من «محاضرات عن منهج الدراسات الأكاديمية» (١٨٠٣)، وفى خطبته «حول الأحوال المفيدة للفنون فى الطبيعة» (١٨٠٧) . وعلى أى حال فإن شلنج طوّر - فى الوقت نفسه - نسقاً عينيا وكاملا تاما لعلم الجمال وفن الشعر فى المحاضرات التى ألقاها أولا فى يينّا فى ١٨٠٢ - ١٨٠٣ ، وتكررت فى فرز برج فى ١٨٠٤ - ١٨٠٥ ، ولم يطبع فى عام ١٨٠٢[٢] سوى جزء بسيط منها هو «عن دانتى فى علاقته بالفلسفة». ولقد انتشرت على نطاق واسع وهى مخطوطة، ولكن لم تُنشر حتى عام ١٨٥٩ بعد وفاة شلنج . ولابُدَّ أن تُعد على أنها أول بحث فى فن الشعر التأملى، رغم أننا يجب أن ندرك أن شلنج قد رجع إلى محاضرات أوجست فلهلم شلجل فى برلين، وقد استمد الكثير من معلوماته العينية منها .

(٢) فى «نقد صحيفة الفلسفة» بإشراف شلنج وهجل ، الجزء الثانى (توبنجن ، ١٨٠٢) ص ٣٥ - ٥٠ .

وبالنسبة لأغراضنا هنا فإن مخطوطات المحـاضرات واضح أنها هى الوثيقة الأكثر أهمية ، ولكن هناك ما يجب أن نقوله عن علم الجمال العام عند شلنج ؛ لأن تصريحاته المنشورة هى الأكثر تأثيرا لا فى ألمانيـا فحسب بل خارجها أيضا على نحو مبـاشر بالنسبة لكولردج وفـيكتور كوزان(٣) ، وبشكل غير مبـاشر بالنسبة لإمرسون(٤) وغيره .

ومن الناحيـة المبدئية فإنّ شلنج قـد أحيا الأفلاطونية الجـديدة ، فالفن هو رؤية أو حـدس عـقلى (وهو مـصطلح مـستمـد من جيـوردانو برونو)(٥) . فالفيلسوف والفنان كلاهما ينفـذ فى ماهية الكون ، أى ماهية المطلق . وهكذا يحّطم الفن الحدود بين العالم الواقعى والعالم المثالى(٦) ، إنه عرض اللامتناهى فى المتناهى(٧) ، إنه وحدة الطبـيعة والحـرية ، فهو - فى وقت واحـد - نتاج الوعى واللاوعى(٨) ، نتـاج التخـيل الذى يبـدع لاشـعوريا عـالمنا الواقـعى ، وشعوريا يبدع العالم المثالى للفن(٩).

(٣) فيكتور كوزان (١٧٩٢ - ١٨٦٧) : فيلسوف فرنسى ، اهتم بدراسة الفلسفة الألمانية والتقى بهيجل وياكوبى وشلنج . وهو زعيم الدراسة الانتقائية فى التأليف . له «الحق والخير والجمال» (١٨٥٨) . (المترجم)

(٤) رالف والدوامرسون (١٨٠٣ - ١٨٨٢) : كاتب مقالات وشاعر أمريكى سافر إلى أوروبا والتقى بووردزورث وكولردج وكارلايل ، وكون مع الأخير صداقة ومراسلات استمرت أربعين عاما . وقد جمع بين الرومانسية والنزعات الخارقة الشرقية والتفاؤل الأمريكى . له «مقالات» (١٨٤١ - ١٨٤٤) وقصائد (١٨٤٦) . (المترجم)

(٥) جيوردانو برونو (١٥٤٨ - ١٦٠٠) : فيلسوف إيطالى ترك العقيدة الدومينيكانية ، وانتقد المنطق الأرسطى ، وقال إن الكون لامتناه . أحرقته محاكم التفتيش . (المترجم) .

(٦) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٦٢٨

(٧) المصدر السابق ص ٦٢ ، ص٦٢٧

(٨) المصدر السابق ، ص٦١٩

(٩) المصدر السابق ، ص ٦٢٦

وآراء شلنج عن العلاقة الدقيقة بين الفلسفة والفن تـتبدّل وتتغيرّ ؛ فأحيانا نجد أن الفلسفة والفن والحقيقة والجمال تتطابق تماما[١٠] ، وأحيانا أخرى يجرى تصورها على أنها متـرابطة أشبه بالطراز والصورة[١١] ، فالفن يكون «واقعيا»، والفلسـفة «مثالية»، رغم أن الفن قد جرى تعريفه على أنه انصهار كامل «للمثالى» و«الواقعى»[١٢] ، ونحن نجد أن شلنج فى خطبته «حـول الأحوال المفيدة للفنون فى الطبـيعـة» يعـرض تصوّره المحـورى للفن على أنه مماثلة للـطبيـعة والقـوة الإبداعية للطبيعة . إن الفن يشكل رابـطة فعالة بين النفس والطبيعة[١٣] إن الفن لا يحاكى الطبـيعة ، بل عليه أن يتكامل مع القـوة الإبداعية للطبـيعة ، «روح الطبيـعة التى لاتتحدث إلينا إلا مـن خلال الرموز». إن العمل الفنى يعـبرّ عن ماهيـة الطبيـعة ، وهو يكون رائعـا حسب الدرجـة التى تظهر لنا «هـذه القوة الأصلية لإبداع الطبيعة ونشاطها ، كما لو كان فى خيال الظل»[١٤] ، والفن فى أدنى مستوياته يعـرض بصدق «الخصائص» الطبيعة الخاصـة للموضوع الفردى، لكنه يجب أن يرتفع إلى مـا يجاوز هذا إلى رشاقـة وجمـال حقيـقيين ، إلى تصالح كامل لكل القوى العقلية ، إلى «يقين يذهب إلى أن كل الأضرار ليست إلا ظاهرة ، وأن الحب هو الرابـطة بين كل الكائنات والخـيـرية الخـالصـة هى أساس ومحتوى كل الإبداع»[١٥] . ويستطيع شلنج أن يرى فى الطبيعـة نفسها

(١٠) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٢٢٧

(١١) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص٢٤٨ - ٢٤٩

(١٢) المصدر السابق ، ص ٢٤٨ «التأليف المتداخل»

(١٣) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٢٩٢ - ٢٩٣

(١٤) المصدر السابق ، ص ٣٠١ ، ص ٣٠٠

(١٥) المصدر السابق ، ص ٣١٦

«مصيدة مغلقة فى شفرة عجيبة سرية» ، إنها «أوديسا الروح»[١٦] . وعلى أى حال فإن الشاعر - كما هى الحال - هو محور الطبيعة ، وكما قال نوفاليس عن الإنسان - بصفة عامة - إنه مسيح الطبيعة .

ونحن لانجد إلا مخطوطات المحاضرات عن «فلسفة الفن» هى التى تجعل هذه التصورات أكثر عينية، وتربطها بالأدب العينى الفعلى ، ففيها نجد أن دور علم الأساطير فى تصور شلنج قد أصبح واضحا . إن علم الأساطير هو مادة موضوع الفن . وكما أن الأفكار هى موضوع الفلسفة فإن الآلهة هى الموضوع الضرورى للفن[١٧] ، وهذه الآلهة متاحة لاعن طريق الفعل بل عن طريق التخيل وحده[١٨] . وبطبيعة الحال كان شلنج يفكر أساسا فى آلهة اليونان ، إلاّ أنه أعلى من شأن علم الأساطير بصفة عامة على أنه موضوع الفن كله . فبينما يجب على كل الفن أن يعرض المطلق ، فإنه لايستطيع أن يفعل هذا إلا رمزيا . إن علم الأساطير هو نسق من الرموز ، ومن ثم فإنه هو الفن نفسه . ويميّز شلنج بين النسقية القائمة على التخطيط (إن العام يدل على الجزئى ، كما فى الفكر التجريدى) والمجاز (حيث الجزئى يدل على العام) والرمزية (وحدة العام والجزئى) ، وهذه الرمزية هى وحدها الفن الحق . وهذه الوحدة تتحقق فى الأساطير[١٩] ، ففيها «عدم اكتراث» كامل بالعام والجزئى . إن فينوس (هى) الجمال ، إنها لاتكون مجرد دالة عليه . والأساطير ليست نتاج فرد ، بل هى نتاج العْرق من الأجناس البشرية. والأساطير الحقة ليست إلا الأساطير

(١٦) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٦٢٨

(١٧) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٤٠٥ ، ٣٩٠ - ٣٩١

(١٨) المصدر السابق ، ص ٣٩٥

(١٩) المصدر السابق ، ص ٤١١

اليونانية، طالما أن شلنج يطور قـوله بأن الأساطير المسيحيـة هى إما مجازية أو تاريخية. والمسيح وحده هو إله ، «هو آخر الآلهة القدماء»[٢٠] ، ومع هذا فإن المسيح ليس مـوضوعا حـسنا للفن؛ لأن المعاناة الخـالصة ليست شـعرية[٢١] ، والملائكة أيضا بلا جدوى بالنسبة للشـعر؛ لأنها غير حقيقيـة ، غير مجسدة ، غير عـينية[٢٢] . ولُوسيـفر وحده هو فـردية متجـسّدة وهو وحده يقـترب من الشخص الأسطورى[٢٣]. ولكن حينذاك - بطبيعة الحال - فإن أصوله وثنية .

قد يعتقد الإنسان أنه لايوجد أى أمل لـلشعر فى العالم الحديث ، غير أن شلنج لايتـمّسك بالإعـلاء الكامل من شـأن الأساطيـر القديمة . إن العناصـر التاريـخية فى الأسطـورة المسيحـية يجـرى الاعتـراف بها على أنهـا مفـيدة : الحواريين وخرافـات القديسين ، بل وحتى أسـاطير الفروسيـة . وذروة الشعر المسيحى قائمة فى كالدرون الذى ينصّـبه شلنج فوق شكسبير[٢٤] . وبطبيعة الحال فإن البروتسـتنتانية والعقـلانية الحديثة غيـر ملائمتين للأساطيـر ، ومن ثمّ غير مـلائمتين للشـعـر . ويجرى التنديد بميـلتون على أنه تجـريدى وكلوبشـتك على أنه أجوف[٢٥] وتجـرى تزكـية الـكاثوليكيـة كـعنصـر ضرورى للـشعـر الحـديث والأسـاطير[٢٦] . وشلنج بإيراده تحريفا بسيطا لمعنى مصطلح «أسطورة» تمكّن من

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٤٣٢

(٢١) المصدر السابق ، ص ٤٣٣

(٢٢) المصدر السابق ،ص ٤٣٦

(٢٣) المصدر السابق ، ص ٤٣٧

(٢٤) المصدر السابق ، ص ٤٣٩

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٤٤١

(٢٦) المصدر السابق ، ص ٤٤٢

القول إن بعض الشعراء قد قهروا أشكال القصور الحديثة . وإن دانتى فى بعض حالاته قد شكّل شخوصه التاريخيه (مثل أوجولينو) بشكل أسطورى[٢٧] وشكسبير قد أبدع عالم أساطيره ، ودون كيشوت وسانكوبانزا فى رواية سرفانتس هما شخصيتان أسطوريتان حقا[٢٨] . وفى فاوست (التى لم تكن قد اكتملت آنذاك) يجد الألمان قصيدة أسطورية أصلية . ومن ثم فإن «الأساطير» لاتعنى تشابهها فعليًا مع الآلهة: فسانكوبانزا وفالستاف ليسا إلهين ، إنهما «أسطورتان» حقيقيتان لأنهما كلّيان وعينيّان ، إنهما شخصيتان لهما دلالتهما فى ذاتهما بينما يظلان نمطين رمزيين خالدين .

ولقد كانت لدى شلنج آمال لأساطير جديدة : لقد اعتقد أن الفرد المبدع الحقيقى سيتمكن من صياغة أساطيره[٢٩]، وأنّ هوميروس جديدا سوف يظهر . وهو سوف يهتم بالفيزياء الحديثة أى الفلسفة الطبيعية التأملية عند شلنج باعتبارها مصدر الملحمة الكبرى النهائية التى سوف تحقق الهوية بين الفلسفة والشعر[٣٠] وبينما كانت آمال شلنج بالنسبة للمستقبل غامضة بشكل مؤلم فإنّ تصوره للعلاقة الوثيقة بين الرمز والأسطورة وتفرقته بين الرمزية والمجاز وإقراره بما هو أسطورى فى الشخصيات الكبرى للتخيل الجديد هى بصائر ذات أصالة لافتة وذات قيمة عظيمة .

ومناقشات أشكال الفن التى سوف تردُ هنا هى أقل شأنا . إن التفرقة بين الشعر كرؤية باطنية والفن كإبداع خارجى متعسّفة وغامضة ومناقشات الفروق

(٢٧) المصدر السابق ، ص ٤٤٥

(٢٨) المصدر السابق ، ص ٤٤٦

(٢٩) المصدر السابق ، ص ٤٤٧

(٣٠) المصدر السابق ، ص ٦٦٧

المتقابلة بين الجليل والجميل ، بين الأسلوب والخُلُق لاتضوّئ شيئا لأن شلنج يقرر دائما لصالح الأول فى كل ثنائية ومن ثم ينحل بالفعل إلى تفرقة بين الفن واللافن .

إن الفن الفطرى هو الفن الرائع الوحيد ، والفن الوجدانى هو فن زائف ، والأمر نفسه مع بقية الثنائيات . ولانحتاج إلى متابعة مناقشات شلنج للنحت والرسم والموسيقى التى تحتوى على مماثلات خيالية شهيرة على نحو ما يقول عن الموسيقى إنها «شكل من أشكال النحت»[٣١] والعمارة هى «موسيقى متجّمدة»[٣٢] .

وعلى أى حال فإنّ نظرية الجنس الأدبى الأصيل عند شلنج تستحق توجيه الانتباه إليها . إن الشعر لايختلف عن الفنون الأخرى إلا على الأساس الواضح فيما يتعلقّ بالوسيط : إن اللغة «مثالية» على حين أن وسائط الفنون التشكيلية - الحجر ، الأصوات ، الألوان - «واقعية» . ورغم أن أجناس الشعر تشترك فى الطابع العام للفن وهى وحدة المتناهى واللامتناهى فإنها تتمايز وفق التوجهات المختلفة نحو طرف أو الطرف الآخر من هذين الطرفين . زيادة على ذلك فإنها بخطاطية متطورة من التركيب تقابل الفنون الأخرى : فالشعر الغنائى يقابل الموسيقى ، والملحمى يقابل الرسم ، والدرامى يقابل النحت . وفى الشعر الغنائى نجد أن المتناهى - أى الذات ، الأنا الخاصة بالشاعر - هى التى تسود . والشعر الغنائى هو أكثر الأجناس ذاتية وفردية وأشدها خصوصية وهو فى تصنيف شلنج الأقرب إلى الموسيقى[٣٣] وهو يعبر أيضا عن المشاعر

(٣١) المصدر السابق ، ص ٥٧٧

(٣٢) المصدر السابق ، ص ٥٩٢

(٣٣) المصدر السابق ، ص ٦٤٠

الذاتيـة . وعلى أى حال يفـضل شلنج - فى داخل الشعـر - الغنائى الأكـثر موضوعية والفن المحكم الأكثر صورية عند اليونان ومجموعة الأشكال المتمسكة بالتقاليد التى طورّها دانتى وبترارك . أما الشعر الملحمى فهو يرقى إلى ما وراء الوعى الذاتى إلى القوة التالية للإنسان وهى الفعل . إنه هكذا صورة التاريخ . ويحـدث توازن بين اللامـتناهـى والمتناهى ، فـلا يوجـد صـراع ولا قـدر فى الملحمة[٣٤] . إنهّا لا زمانية أو بالأحرى «ثابتة» ، غير مكترثة بالزمن . وأفعالها هى أحداث المصـادفة : وقد لايكون لها بدايـة أو نهاية . والشاعر قـد انفصل عن أناه ، وهو بارد على نحو مـوضوعى تجاه العالم . بالاختـصار نجح شلنج فى أن يدخل فى خطّاطيـته كل خـصائص الملحـمة كـما عـرفهـا من نظريات أوجست فلهلم شلجل أوهمبولت .

ثم تأتى أجناس فـرعيـة للملحمـة : المرثية ، الأنشـودة الرعوية، الشـعر التعليمى ، الهجـائية . والمكانة العالمية التى منحها شلنج للشـعر التعليمى هى مكانة كبيرة ، فهو يواجه لوكريشيـوس جديدا ، يواجه تلخيصا جديدا لفلسفة الانسان كـمثال للـمستـقبل[٣٥] وبجانب هذه الأجناس التـقليدية بيّن شلنج أن القصة الخيالية القائمة على الفـروسية هى جنس فرعى آخر . ويعد أريوستو[٣٦] المثال الأكبر عن أن شلنج لايكاد يعرفه على نحو جيد مما جعله يحكم نتيجة خطأ كبيـر ارتكبه[٣٧] . وهو يلحق الروايات بالقصص الخيـالية المنظومة . أما رواية

(٣٤) المصدر السابق ، ص ٦٤٦

(٣٥) المصدر السابق ، ص ٦٦٧

(٣٦) لودوفيجو أريوستو (١٤٧٤ - ١٥٣٣) شاعر رومانسى ملحمى إيطالى اشتهر بملحمته «أورلاندو فوريوسو» التى كتبها عام ١٥٣٢ (المترجم)

(٣٧) إنه يشير إلى «ميدا الشهيرة» وواضح أنه أخطأ فالاسم الصحيح هو «مدوزو» ، المصدر السابق ، ص ٦٧١

دون كيشوت للأسبانى سرفانتس وفلهلم ميستر لجوته فهما وحدهما يعدان مثالين صادقين لأنها وحدهما يظهران الموضوعية باستخدام التهكم والصدفة الخ . وهى أمور يطالب بها شلنج من الجنس الأدبى وهو يتناول الرواية الإنجليزية بصرامة ، فرواية «توم جونز»[٣٨] هى مجرد صورة للعادات مرسومة بألوان فجة[٣٩] ، ورواية «كلاريسا»[٤٠] رغم أنها تظهر قوة موضوعية للعرض إلا أن افسادها يرجع إلى الحذلقة والإطناب . والقصة المفردة الحدث (ويقصد الرواية القصيرة) توصف على أنها رواية قصيرة كتبت بطريقة غنائية وهى تتجمع حول محور واحد .

وشلنج - انطلاقا من وجهة نظره الأسطورية - مضطرب من جراء عدم وجود فى التاريخ الحديث «الحادثة صادقة عامة» تكون قادرة على تناول الملحمة. مثل هذه الحادثة يجب أن تكون عامة وقومية وشعبية على نحو ما كانت حرب طروادة وفق تصوره . وهو ينسب بعض الصفات الملحمية لعمل جوته «هرمان ودوروثيا» لكن لم يكن عنده إلا أمل واهن أن مثل هذه الملاحم المفردة إذا ما تجمعت حول محور ستحقق - سواء بالتركيب أو التوسع - كلية جمعية نهائية[٤١] وإن نظرية مؤلف عن الأصول الهوميروسية قد استخدمت هنا على نحو مدهش لاقتراح ملحمة جمعية للمستقبل .

(٣٨) رواية كتبها الروائى الإنجليزى هنرى فيلدنج عام ١٧٤٩ وهى تتألف من ١٨ كتابا كل منها مسبوق بفصل استهلالى على شكل مقال عن موضوع أو آخر (المترجم)

(٣٩) المصدر السابق ، ص ٦٨٣

(٤٠) رواية كتبها الروائى الإنجليزى ريتشارد سون ظهر منها جزءان عام ١٧٤٧ وظهر منها خمسة أجزاء فى عام ١٧٤٨ (المترجم)

(٤١) المصدر السابق ، ص ٦٨٥

وبالنسبة للجنس الملحمى الأخير يناقش شلنج «الكوميديا الإلهية» لدانتى . إنها ملحمة فريدة فى نوعها ، وليست رواية أو قصيدة تعليمية أو ملحمة بالمعنى القديم أوكوميديا أو دراما ، لكنها هى معظم مالا ينحل من الخليط وأكثر التفاسير كمالا منها كلها . وهى كنوع هى أكثر الأعمال الكلية تمثيلا للشعر الحديث ، إنها قصيدة القصائد[٤٢] . إن كوميديا دانتى بجانب أنها مُركَّب من الدين والعلم والشعر هى عمل فردى كامل ، إلاّ أنها مع هذا هى أيضا كلية وشاملة فى حينها (بمعنى أنها فى صفاتها متعلقة بالعصور الوسطى) وخالدة . ويعترف شلنج بأن شخوص دانتى هى شخوص تاريخية وهى كتابة عن أشياء وأفعال ، ولكن بفضل المكان الخالد الذى وجُدت فيه هذه الشخوص يفترض فيها الخلود . ومن ثمّ فليست الأحداث والشخوص وحدها التى استخدمها دانتى من عصره (مثل قصة أو جولينو) بل أيضا الأحداث الخيالية الخالصة (مثل نهاية يوليس ورفاقه) تفترض فى سياق القصيدة اليقين الأسطورى. ويميز شلنج العوالم الثلاثة بحدة : الجحيم مظلم وهو ذو طابع مادى ينتمى إلى عالم النحت ، والمطهر تلوينى تصويرى ، والفردوس موسيقى ملئ بالنصاعة والنور الأبيضْ . غير أن شلنج يؤكد أن العوالم الثلاثة تتعاون معاً نحو إحداث تأثير كلى : إن العمل ليس تشكيليا أو تصويريا أو موسيقيا لكنه هو كلها فى الوقت نفسه ، إن العمل ليس غنائيا أو ملحميا أو دراميا بل هو إدماج للثلاثة معا . وهكذا فإنه إرهاص بالشعر الحديث حيث أن الشعر الحديث هو أيضا فردى وشامل ، محلى وكلى .

ويرى شلنج أن كل عصر يستطيع ويجب أن يكتب الكوميديا الإلهية الخاصة به : وهى تركيبة يُحتمل أن تكون صورة أخرى من الأمل فى ملحمة

(٤٢) المصدر السابق ، ص ٦٨٦ – ٦٨٧

فلسفية شاملة جديدة . ولا عـجب أن شلنج بهذا التصور لدانتى يرفض رفضا شديدا[٤٣] رؤية بوترفك (فى كـتابه «صـورة الشـعر وحُسْن البيـان») من أن الكوميديا الالهية لدانتى ليست إلاّ متحـفا لصور ، سلسلة من الفقرات الجميلة أو «الخاليـة من الذوق» . وكروتشه الفـيلسوف الإيطالى المعاصـر هو ناقد من النقاد الأوائل الذين دافعوا عن بوترفك[٤٤] لأنه هو أيضا يريد أن يمّيز بين النسق والشـعر ، بـين البناء اللاهوتى والفن . غـير أن «الـكلية» هى شـعـار شلنج والرومانسـيين الألمان ، وشلنج فى سيـاق نقده المبكر لدانتى كـان له شرف أن يستبـعد فى المناقشة تحـديد الجنس الأدبى الذى تنتمى إليه «الكوميـديا الإلهية» وتركيز النظم العام والوحدة .

ويمكننا أن نتوقع أن الدرامـا هى فى خطة شلنج وحدة من الشـعر الغنائى والشعر الملحمى ، إنها صراع بين الحرية والضـرورة وكلاهما ينتهيان بالانتصار والهزيمة[٤٥] إن الضرورة تنتصر بدون أن تختفى الحرية ، والحرية تنتصر بدون أن تخـتفى الضـرورة . وبالفعل فـإن هذا المركَّب النهـائى من الضرورة والحـرية لايفسّـر إلاّ التراجيديا وحـدها . فالبطل التراجيـدى يجب بالضرورة أن يكون مذنبا من جراء جريمة وفى النهاية يجب أن يتقـبل العقاب بحرية . والتراجيديا الأصيلة ليست هى عقاب جريمة شعورية متعمد بل بالأحرى هى تقبل العقاب للمجرم غـير الإجـرامى ، إنها التضـحيـة بالفرد الذى يؤكد الحـرية الأخلاقـية ويستعيد النظام الأخلاقى معا . ونظرية شلـنج فى التراجيديا تختلف كثيرا عن مفهوم كانت ومفهوم شيلر ومفهوم الأخوين شلجل ، وهى تمهد الطريق لنظرية

(٤٣) «الصحيفة النقدية» العدد الثانى ، ص ٥٧ – ٦٢ وليس هذا واردا في طبعة تجمع المقالات .

(٤٤) انظر : شعر دانتى (بارى ، ١٩٤٨) ص ١٨٠ – ١٨١

(٤٥) الأعمال الكاملة ، المجلد الخامس ، ص ٦٩٠

هيجل . وبطبيعة الحال كانت فى اعتباره بطبيعة الحال مسرحية «أوديب ملكا» لسوفوكليس بمثل ما أنه وهو يناقش كتّاب التراجيديا اليونانيين واضح أنه يفضل سوفوكليس على كاتبى الدراما الآخرين أسخيلوس ويور يبيديس ، والأخير ينال انتقادا قاسيا وإن كان بشكل مفكك لتغييره الأساطير اليونانية بحرية شديدة[٤٦] .

وهو يرى الكوميديا على أنها عكس خطاطية التراجيديا : فبينما نجد الضرورة فى التراجيديا موضوعية (أى فى نظام الكون) والحرية ذاتية (فى التمرد الأخلاقى للبطل) فإن الكوميديا تعكس العلاقة تماما . إن الضرورة هى الآن الذات والحرية هى الموضوع . فإذا كُنْتُ قد فهمت هذا على نحو حق فإن شلنج يعنى مجرد أن الشخصية فى الكوميديا ثابتة وقد أحاط بها القدر بينما العالم ونظامه يجرى تناولهما بحرية وسخرية . وواضح أن أرستوفانيس هو المثال الصارخ عند شلنج .

والشعر الدرامى الحديث يجرى تصوره على أنه خليط من التراجيديا والكوميديا ، ومن ثمّ فهو أشبه بالعودة إلى الملحمة . وشكسبير هو المثال الذى يطرحه شلنج ، وهو مثل أوجست فلهلم شلجل يقرر أن الشخصية عند شكسبير تحل محل القدر القديم والشخصية (تصبح) القدر بالنسبة للبطل الشكسبيرى[٤٧] وشكسبير يبدو على أنه أعظم مبتدع «للتشخيص» ومن ثم يعد قاصرا فى الجمال ومفككا للغاية بالنسبة للواقعية . ويشارك شلنج رأى الأخوين شلجل فى أن شكسبير هو فنان واع للغاية ويدعم هذا بالرجوع إلى

(٤٦) المصدر السابق ، ص ٧١٠

(٤٧) المصدر السابق ، ص ٧٢٠

قصائد شكسبير التى يجد فيها مشاعر ذاتية رقيقة وقد تطورت بوضوح وبوعى. ولانجد شيئا متبقيا من رأى جماعة «العاصفة والاجتياح» عند شكسبير باعتباره متوحشا إلهيا .

ويُعلى شلنج من شأن كالدرون حتى أعلى من شكسبير : وخاصة «الاخلاص للصليب» التى قرأها فى ترجمة لأوجست فلهلم شلجل . فكل شئ فيها يحدث من خلال العناية الإلهية ومن خلال القدر المسيحى وبمقتضى هذا لابد من أن هناك شخصاً خاطئاً لإظهار قدرة اللطف الالهى[٤٨] . إن سقوط الإنسان هو الخطأ غير الارادي لبطل : يجب التضحية به لكى يتم إنقاذه . وبالمثل فإنّ كالدرون فى الشكل وفى التنفيذ يبدو كاملا فى نظر شلنج . ولايوجد من يساويه إلا سوفوكليس[٤٩]

ومما يبعث على الدهشة أن «فاوست» يجرى تناولها على أنها كوميديا حديثة بأفضل أسلوب . إنّ شلنج يدرك أن فاوست (وإن كان لم يعرف آنذاك إلاّ الجزء الذى ظهر عام ١٧٩٠) يجب إنقاذه وسوف يتم إنقاذه ويرتفع إلى مجالات أرقى[٥٠] وينهى شلنج محاضراته معبّرا عن الأمل فى وحدة الفنون وإحياء الدراما اليونانية والتى لاتعد الأوبرا الحديثة بالنسبة لها سوى مسخ كاريكاتورى[٥١] وهو يشير مثل كثير من الألمان فى هذه الحقبة إلى المثال الذى أعلنه فاجنر . ولكن إذا ما تحدثنا بصفة عامة فإنّ مثال شلنج فى الشعر ليس بأى حال من الأحوال خليطا رومانسيا للفنون : بل هو بالأحرى فن جمعى

(٤٨) المصدر السابق ، ص ٧٢٩

(٤٩) المصدر السابق ، ص ٧٢٩

(٥٠) المصدر السابق ، ص ٧٣٢

(٥١) المصدرالسابق ، ص ٧٣٦

مُؤسلَب بشكل راق ، يوناني في ذوقه الصارم بالنسبة للنحت والنحت التصويري . وعلى أي حال فإن النزعة الهلينية عند شلنج هي من الناحية العملية تتعدّل بتقديره لدانتي وسرفانتس وكالدرون وجوته وثنائه على التراجيديا المسيحية وأمله في قصيدة فلسفية جديدة وإدراكه المستمر لقوة الإنسان المستمرة في صناعة الأسطورة .

وكتاب شلنج «فلسفة الفن» هو دائما غير منظم بشكل مناسب ويظهر علامات على العجلة وعدم الفهم في كتابته للمحاضرات . ولسوء الحظ لم ينشر حتى عام ١٨٥٩ عندما لم يعد له أي تأثير مباشر . ومع هذا فقد جرى تداوله وهو مخطوط وقد روّج له أحد المؤمنين بأفكار شلنج به وهو فريدريك آست (١٧٧٨ - ١٨٤١) في كتابه «نسق الفنون» (١٨٠٥) لأفكار شلنج . ورغم أنه يُحتمل ألا يكون هيجل قد قرأ محاضرات شلنج فإنّه انطلق من وضع شلنج وفعل ذلك أيضا شوبنهور وسولجر ولكن بطريقة مختلفة . ولقد كان كولردج لفترة من أتباع شلنج واعتبر نفسه أساسا عارضا لشلنج . وأحياناً يبدو إمرسون مثل شلنج وكذلك فعل برجسون الذي جعل من الفيلسوف رافيسون وسيطاً لذلك .

نوفاليس

لم يكتف الناقد ستتسبرى بأن يعدّ نوفاليس (فريدريك فون هارنبرج . ١٧٧٢ - ١٨٠١) «أعظم ناقد بين الرومانسيين الألمان»، وقد فضله على الأخوين شلجل ، بل عدّه أيضا - «بمعنى من المعانى - أعظم ناقد فى ألمانيا»[١] ولكن يبدو أن فى هذا مبالغة ، وذلك لأن نوفاليس فى نظريته عن الشعر واضح أنه معتمد على شلنج ، وإن نقداته لاتكاد تتجاوز مجرد أقوال مأثورة من الآراء . وستتسبرى - كالعادة - يخلط خلطا جيدا بين التصريحات المعتمدة على الذوق الأدبى والنقد - وهو ينسى أن النقد دائما يقتضى تحليلا وتفسيرا وتقييما كبيرا .

إضافة إلى ذلك فإنّ لدى نوفاليس شيئا يقوله أيضا عن الشعر ، لقد أعطى المزيد من التحريف الصوفى لنظرية شلنج وربطه بمزيد من الوضوح مع التصور الخاص للشعر كحلم وقصة من قصص الجنيات . والشعر عند نوفاليس يتوحد بالدين والفلسفة ، وهو يعلى من شأن الشعر بما يجاوز أى وجود إنسانى آخر . وهو يدرك أن معنى ما من معانى الشعر فيه شيئ كثير مشترك مع ذوق بالتصوف[٢] . إنّه هكذا أشبه بالحالة الصوفية يندّ عن الوصف ويندّ عن التعريف . «إن من لايعرف الشعر مباشرة ويشعر بماهيته لايمكن أن يتعلم أى فكرة عنه»[٣] وفى الوقت نفسه يوحد نوفاليس الشعر بالتداعى الحر واللعب[٤] (وواضح أن هذا بمفهوم شيلر) وكذلك بالتفكير لأن التفكير وكتابة الشعر هما الاستخدام المثمر الحر لأعضائنا[٥] - ومع الحقيقة نفسها . وهو قادر على أن

(١) ستتسبرى ،المجلد الثالث ، ص ٢٨٦ - ٢٨٧

(٢) الأعمال الكاملة بإشراف سيلنج ، المجلد الرابع ، ص ٣٠٢

(٣) المصدر السابق ، ص٣٠١

(٤) المصدر السابق ، ص١٦٧

(٥) المصدر السابق ، ص٢١٩

يقول : «إن الشعر هو الحـقيقة الصادقة المطلقة . هذا هـو لب فلسفتى . كلما زاد الأمر شاعرية زاد الأمر صدقا»[٦]

فإذا تقبلنا هذه المطابقات والتوسطات فى المصطلحات فإننا نستطيع أن نفهم السبب (من خلال فهم شاعـره كلينجسوهر) الذى دفعه إلى أن يطرح فكرة «أن الشعر له اسم خاص وأن الشعراء يشكّلون نقابة خـاصة . إنه ليس شيئا خاصا . إنه النمط الفـريد للفعل الخاص بالروح الإنسـانية . ألا يضفـى الانسان الطابع الشعرى ويتأمل فى كل لحظة؟»[٧] إذن الشعر هو الفكر ، اللعب ، الحـقيقة ، التوقان ، بالاختـصار إنه كل النشاط الحر للإنسـان . إذن يستطيع نوفاليس أن يقول : «الحب ليس إلاّ ذروة الشعر الطبيعى»[٨] ، و«إنّ خير الشعر هو قريب منّا وإنّ الموضوع العادى كثيـرا ما يكون مادته المفضلة»[٩] بل وحتى إن «الشعر يقوم كلـية على الوجود الإنسـانى»[١٠] ولكن سـيكون من سوء الفـهم المطبق بطبيعة الحال أن نفسّر هذه الفقـرات على أنها دفاع عن الواقعية إن كل ما تعنيه هو أن كل شئ شعـر وأن كل شئ يمكن أن يتحوّل إلى شعـر ويصبح ذا دلالة شعرية ومن ثمّ يصبح ذا دلالة كونية . وبالفعل يندد نوفاليـس صراحة «بمحاكاة الطبيعة» وإن رأيه فى الشـعر هو العكس تماما[١١] وفى الممارسة يعلى من شأن قصص الجنيات باعتبارها ذروة الشكل الشعرى وكتب هو نفسه نثرا غير واقعى بالمرة .

(٦) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص١٤١

(٧) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٦٠

(٨) المصدر السابق ، ص ٢٦٠

(٩) المصدرالسابق ، ص ٢٥٨

(١٠) المصدرالسابق ، ص٢٥٩

(١١) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢٩٤

إن الشاعر هو كاهن : «الشاعر الأصيل هو دائما كاهن» ، والوحدة الأصلية بين الكاهن والشاعر يجب استعادتها فى المستقبل[١٢] . إن الشاعر هو الخادم الأول لآلهة الإنسان ، هو خادم «النجوم والربيع والحب والفرح والخصب والصحة والسعادة»[١٣]، وهو وحده الذى يستحق لقب حكيم. «الشاعر الأصيل شامل المعرفة إنه عالم حقيقى فى شخص واحد»[١٤] وعلينا أن نفهم أن القسمة إلى شاعر ومفكر خادعة: «إنها علامة المرض وهذا تكوين مريض»[١٥] إن الشاعر هو صوت الكون[١٦] ، ويمثل عبقرية الانسانية[١٧] وهذه كلها أطروحات قديمة في التراث الأفلاطونى وقد جرى نثرها بشكل كله حمية وحيوية .

وتبدو لى آراء نوفاليس أكثر أهمية وأكثر تميّزا عندما يحدد تصوره للشعر والأجناس الأدبية بشكل أكثر عينية . لقد تصور الشعر على أنه رمزى وأشبه بالحلم وموسيقى بشكل شامل . ولايجب أن تخدعنا مثل هذه التصاريح من مثل قوله : «كلما كانت القصيدة شخصية كانت أكثر محلية ، وكلما كانت أكثر زمانية كانت أكثر تفردا ، وازدادت قربا من مركز الشعر» . «على القصيدة أن تكون مستوعبة شاملة شأن الشخص ، والمثل الرائع»[١٨] . وهو لايشير هنا إلاّ إلى الطقوس الحقه الخاصة بالشعر ، والمعنى الجزئى والمتعدّد لرموزه وهو

(١٢) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص٤٦

(١٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص٢٣١

(١٤) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص٩٨

(١٥) المصدر السابق ، ص ٣٢٠

(١٦) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص٣١٤

(١٧) المصدر السابق ، المجلد الثانى ص ٤١

(١٨) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٢٨٦

لايدافع عن اللون المحلى ، أو لايدافع عن الواقعية ، أو لايدافع عن مجرد الخصوصية الشخصية . إن كلامه هو احتجاج ضد التجريدية والعمومية فى الكلاسيكية الجديدة . غير أن نوفاليس يزكى الرأى الذى يذهب إلى أنه يمكن أن توجد - بل ويقترح ضرورة أن توجد - «قصص بدون ترابط ، ولكن بها ابداع ، مثل الأحلام - قصائد هى مجرد أصوات رخيمة وحافلة بالكلمات الجميلة ولكن بدون معنى وبدون ترابط ، وهى فى أقصاها مقاطع مفردة ويمكن استيعابها . وفى الأغلب لايجب أن توجد سوى شذرات من أكثر الأشياء تنوعا . وفى الأغلب أيضا فإن الشعر الحقيقى يمكن أن يكون له معنى قائم على الكناية بشكل متسع وتحت تأثير غير مباشر مثل الموسيقى[١٩] . وهو يتساءل هل يمكن للشعر أن يكون سوى «تصوير داخلى وموسيقى وقد عدّلته بطبيعة الحال طبيعة العقل»[٢٠] ؟ وهذه الفكرة لايجب - على أى حال - أن تختلط بالموسيقى الشعرية والتصوير الشعرى عند تيك وجوته[٢١] ، فهذان الشاعران يريدان شعرا وصفيا ويريدان للشعر أن يحاكى الموسيقى بينما يطلب نوفاليس للشعر أن يكون بشكل ما أكثر موسيقية وأكثر تصويراً بالطريقة الفريدة للشعر[٢٢] .

وتزداد هذه الفكرة الغامضة جلاء عندما نبحث بالتفصيل فكرة نوفاليس عما يجب أن تكون عليه الأجناس الأدبية الرئيسية وقصص الجنيات والرواية : «إن قصص الجنيات - هى - كما هى الحادثة بالفعل - قانون الشعر . . . كل شئ شاعرى يجب أن يكون أشبه بقصص الجنيات . إن الشاعر يعبد

(١٩) المصدر السابق ، ص ٢٦٦

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٢٦٧

(٢١) المصدر السابق ص ٢٨٤

(٢٢) المصدر السابق بالمجلد الأول ، ص ٢٥٨ - ٢٥٩

الصدفة»[٢٣] وقصص الجنيات - وهو يحدد مفهومه عنها - هى بالفعل أشبه بصورة الحلم بدون ترابط ، وهى تجميع للأشياء والأحداث العجيبة ، أى شطح خيالى موسيقى ، تتابع متناغم لآلة الهارب الموسيقية بإقليم أيوليس فى شمال غربى آسيا الوسطى ، أو الطبيعة نفسها[٢٤] . وبعد أن يقول نوفاليس: «أنا أعتقد أننى قادر على التعبير عن حالتى بأفضل مايكون فى القصص الخيالية» يضيف بصراحة أن «كل شيئ هو قصص جنيات»[٢٥]. لأن العالم واضح أنه سرٌ وحلم . وشاعر قصص الجنيات هو أيضا نبيّ المستقبل وذلك لأنه فى القصص الجنية فإن العالم الأصلى ، العالم قبل الزمن والتاريخ ، عصر الحرية ، العصر الذهبى للماضى ، يرهص بمقدم العصر الذهبى الجديد[٢٦]

والرواية عند نوفاليس ليست إلا تنويعا على قصص الجنيات على غرار ما تظهره رواية نوفاليس نفسه «هنريخ أوف أوفتردنجن» . وواضح أن مصطلح الرواية الذى لم يكن قد استقر بالمعنى الذى عند الأخوين شلجل مشتق عند نوفاليس من كلمة تعنى «نوعا من قصص الجنيات» ، ومن ثم فإنّ الشاعرية الروائية هى «فن صناعة شئ غريب ، ومع هذا فهو شئ مألوف وجذاب»[٢٧] ولما كان كل شئ غريبا فإنه يستطيع أن يقول إنه «لايوجد شئ أكثر روائية مما عادة نسميه العالم والقدر . إننا نعيش فى رواية هائلة»[٢٨] إن الرواية هى أيضا

(٢٣) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ١٦٥

(٢٤) المصدر السابق ، ص١٧٢

(٢٥) المصدر السابق ، ص ١٢٦

(٢٦) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٦٢ - ٢٦٣

(٢٧) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٣٠١

تاريخ حر كما هي حـادثة بالفعل ، إنها أسطورة التاريخ[٢٩] . وقد صكّ نوفاليس مصطلحـا مرادفـا لكلمة روائي[٣٠] والرواية يجب أن تكون شعـرا على مداها وعلى مدارها[٣١] . وكلمة رومـانتيكي عند نوفـاليس يمكن أن يكون لهـا حتى معنى صـوفي على غرار أن «الإله المُشَـخَّص» يُسَمَّى «كـوْنا مصطبغـا بصبـغة رومانسية» أوالشخـصية هي العنصر «الرومانسي» للأنا[٣٢] وإذا نحن فسّرنا هذه الانحرافـات الزئبقية للمـعنى في ضوء النسق الكلّي فإن كلمـة «رومانسي» هنا تعني الجوهري ، الحـقيقي حقـا ، وهو ما يُسَمّى اليـوم «الوجودي» . وهكذا نتـبين السبب الذي يدفع نوفـاليس إلى أن يعلن القـضاء على التناقض «ربّـما باعتباره المهمـة القصوى للمنطق الأسمى»[٣٣] . ففي ديالكتيكه كل شئ يتحول إلى شيئ آخر على نحو ما يحدث للأشياء في قصص الجنيات . والشعر تحوّلي بمعنى أن قصيـدة «زواج الفصول»[٣٤] تتنبأ باندماج المستـقبل والحاضر والماضي والربيع والخريف والصيف والشتاء والشباب والكهولة : «إن الفلسفة هي نظرية الشعـر . إنها تتبين ماهيـة الشعر وأنه واحد وكـافة كل شئ»[٣٥] ، هنا وحدة الوجود الصوفية ، هي هنا مباشرة مستثارة من أجل فن الشعر .

(٢٨) المصدر السابق ، ص ٤٣

(٢٩) المصدر السابق ، ص ٢٩٠

(٣٠) المصدر السابق ، ص ١٨٨

(٣١) المصدر السابق ، ص ٢١٢

(٣٢) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ١٢٤

(٣٣) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص٢٦٣

(٣٤) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٥٣

(٣٥) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص٩٦

وبينما كـان نوفاليس يعتنـق هذه الآراء الشديدة الوحدة فـإنّ مما يدعو إلى الدهشة أنه يستطيع أن يقوم بتمايزات ، وهو على وعى تماما بالدور الذى يلعبه ما هو عـقلى وما هو لغوى فى الشـعر والعمليـة الشعرية . والإبداع الشـعرى يوصف بأنه «نشـاط مزدوج فى الابداع والاسـتيـعاب ، وهو موحّـد فى لحظة واحدة ، وتحسين متبادل للصورة والمفهوم»[٣٦] . وبصفة خاصة يقول نوفاليس: «إن الشاعر الصغير لايستطع أن يكون باردا ، لايستطيع أن يكون واعيا بما فيه الكفاية»[٣٧] ويقول : «لاشيئ أكثر أساسية بالنسبـة للشاعر أكثر من الاستبصار فى طبيعـة كل شئ ، والألفة مع الوسائل للوصول لكل هدف وحـضور العقل لاتخاذ أفضل اختيار حسب الزمن والظروف . إن الحماسة بدون الفهم هى بلا جدوى ، وهى خـطرة ، والشاعر لـن يفعل سوى مـعجـزات قليلة نادرة وهو نفسه هو الذى ستـدهشه المعجزات»[٣٨] ويقول : «يجب أن يمارس الشعر على أنه حرفة مميزة»[٣٩] ويمكننا أن نتخيل أن نوفـاليس لم يشعر بأى تناقض بين هذا الرأى عن الشاعر باعتباره حرفيا ورأيه من أن الشاعر هو ساحر ونبى ، إنه كلا الاثنين ، على نحو ما يفعله الفنان المصـدر المتواضع فى العصور الوسطى وهو يلجأ إلى حرفته وفى الوقت نفسه يشعر بإلهام الدين .

ونوفـاليس على وعى شديد أيضـا بالاخـتلاف بين «الفنان المنجـز الكامل الحقيقى والذى يعمل من خلال الأجهـزة الخارجية وبين الفن التخيلّى»[٤٠] وهو

(٣٦) المصدر السابق ،المجلد الخامس ، ص ٢٤٧ – ٢٤٨

(٣٧) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص٢٥١

(٣٨) المصدر السابق ، ص ٢٥٠

(٣٩) المصدر السابق ، ص ٢٥٢

(٤٠) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٨٩ – ٩٠

يقول - والفيلسوف المعاصر كروتشه يؤيده : «نحن لانعرف شيئا إلا بمقدار ما نستطيع أن نعبّر عنه أى أن نصنعه»[٤١] وهذا التأكيد على وحدة الشعور واللاشعور وعلى دور اللغة والتعبير يحتاج إلى أن يتم تفسيره فى سياق فلسفة نوفاليس العامة . إن الوعى ليس بالتأكيد العقلانية الديكارتية بل بالأحرى حالة لابد أنّها مرّت من خلال اللاشعور ، وهى فى الحقيقة متوحدة مع «السخرية» التى يعرّفها «بأنها وعى أصيل ، حضور حقيقى للعقل»[٤٢] . وذروة الوعى هذه ليست هى العقل ، ليست العقلنة ، بل هى الإشراق . وبالمثل فإن اللغة ليست مجرد أداة فى خدمة حِرفة الشاعر والتى يجب أن يعرفها وأن يتعلق بها[٤٣] ، بل هى عالم من العلامات والأصوات[٤٤] ، عالم من الأسراريات ، وتسمح لنا بأن نقرأ كتاب الطبيعة العظيم ونفك طلاسم أسرارياته[٤٥] . إن الكلمات بالنسبة لنوفاليس ليست علامات عامة[٤٦] بل «كلمات سحرية» ، «نغمات» ، «ترنيمات»[٤٧] . «وكما أن أرْدية القديس لاتزال تحتفظ بقوى عجيبة كذلك هناك أكثر من كلمة مشحونة ببعض الذكريات الجليلة وأصبحت هكذا هى نفسها قصيدة . إن اللغة بالنسبة للشعر ليست مفرطة فى الفقر بل هى دائما مفرطة فى العمومية . وهو يحتاج كثيرا إلى كلمات متجدّدة بعد أن

(٤١) المصدر السابق ، ص٩٤

(٤٢) المصدر السابق ، ص ٤١

(٤٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٥٨

(٤٤) المصدر السابق ، ص ٢٥٩

(٤٥) المصدر السابق ، ص ٣٨٦ ومن المجلد الثالث ، ص ٧٢ من «النزعة الهيروغليفية»

(٤٦) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٣

(٤٧) المصدر السابق ، ص١٢

استُهلَكَتْ بالاستعمال»[٤٨] ، وذلك حتى يمكن إحياؤها وتحويلها إلى كلمات سحرية : «إن العالم هو مجاز كلى للروح ، إنه صورته الرمزية»[٤٩] وهكذا يمكن لنوفاليس أن يريد «مجازا يوفّق بين قوانين البناء الرمزى للعالم المفارق»[٥٠] إن اللغة سحرية ، بمثل ما أن الشعر والعلم سحريان ، وكلها عليها أن تُعْلى الانسان فوق نفسه وتصالحه مع الطبيعة وتقوده ثانية إلى العصر الذهبى وتحول العالم إلى فردوس . «من خلال الشعر يظهر أكبر تعاطف وتعاون ، وتظهر وحدة بين المتناهى واللامتناهى ، وهى من أكبر الوحدات صميمية»[٥١] .

ويمكن للإنسان أن يفهم أنه فى مثل هذا الرأى تجاه العالم لايوجد موضع حقا للنقد: «إن نقد الشعر شئ بشع . والقرار الممكن الوحيد (وهو قرار صعب) هو ما إذا كان الشئ شعر أم لا»[٥٢] ، وهذه وجهة نظر معقولة لو كان الشعر بالفعل إلهيا وقائماً على الوحى . ونوفاليس فى الأغلب يمكن أن يعترف «بالنقد المثمر» أى «القدرة على انتاج الانتاج الخالص الذى يمكن أن يُنْقَد»[٥٣] . غير أن هذا يجعل الناقد شاعرا وفى الوقت نفسه يلغى النقد وبالفعل لايزال يوجد بعض الأمل للنقد . ويخلص نوفاليس إلى أننا يجب «ألا نمنع شيئا يكون إنسانيا : فكل شئ حسن ، ولكن ليس فى كل مكان ، وليس دائما ، وليس لكل إنسان . وفى الحكم على القصائد فإن على الإنسان أن يحذر أن يحجب

(٤٨) المصدر السابق ، ص ٢٣

(٤٩) المصدر السابق ، ص ١٠٧

(٥٠) المصدر السابق ، ص٢٦

(٥١) المصدر السابق ، ص ٢٣

(٥٢) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٣٠٢

(٥٣) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٤

أى شيئ إذا ما أخذ بدقة على أنه ليس خطأ فنيا حقيقيا، نغمة مزيّفة فى كل رابطة . ويجب أن نعزو لكل قصيدة - بقدر الامكان - تخومها ويكفى هذا نقدا لخواء مؤلفها . فيجب ألا نحكم على القصائد فى هذا الإطار ، ما إذا كان لابد أن تكون لهامكانة عريضة أو ضيقة ، قريبة أو بعيدة ، حالكة أو ساطعة ، عالية أو متدنية . ومن ثمّ فإن شيلر يكتب للقلة وجوته يكتب للكثرة . واليوم لقد تنبهنا تنبها واهنا إلى أن يصبح القارئ قادرا على كيفية قراءة القصيدة - فى ظل أى ظروف يمكنها وحدها أن تُبهج . إن كل قصيدة لها علاقاتها لكل أنواع القراء والظروف المتباينة . إن القصيدة لها بيئتها ، عالمها ، إلهها[٥٤] .

وهكذا يبدو النقد هو استراتيجية إيجاد مكانة العمل الفنى واكتشاف قرائه المناسبين وتحديد مكانته فى عالم الشعر . ويدرك نوفاليس أن الكتاب يتسبب فى آلاف الأحاسيس وأوجه النشاط وبعضها محدد ومقدر وبعضها حر . والاستعراض المثالى يكون مختارات كاملة أو ماهية كل شئ يمكن أن يكتب أويقال عنه[٥٥] .

وبهذا المعنى لم يكتب نوفاليس أى عرض تحليلى ولم يكتب إلاّ نقدا بسيطا، لكنه وصف وحدّد علاقته بعديد من المؤلفين ببعض التفاصيل . وحكمه على شكسبير ليس بمقطوع الصلة عما يقوله عن الشعر . لقد احتج ضد تأكيد الأخوين شلجل عن فنية شكسبير . وفوق كل شئ فإنّ الفن فى تصوره يمت إلى الطبيعة . وشكسبير «ليس محاسبا وليس باحثا» ، إنّ «أعماله أشبه بمنتجات الطبيعة ، وهى تحمل طابع عقل مفكر» ، وأعماله حافلة تماما «بتطبيقات مع النظم اللامتناهى للكون وتطابق مع الأفكار المتأثرة والوشائج مع

(٥٤) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٩٢

(٥٥) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٦٦ - ٦٧

القوى والأحاسيس الأسمى للبشرية . إنها رمزية وغامضة ، بسيطة لايمكن استنفادها ولايوجد شئ بلا معنى يمكن أن يقال عنها سوى أن نسميها أعمالا فنية بهذا المعنى المحدود والآلى للكلمة»[٥٦] . ومن قبل كان نوفاليس قد رأى شكسبير تحت تأثير مقال أوجست فلهلم شلجل عن «روميو وجوليت» - فى إطار التقابل المتضاد حيث لاتصالح : الشعر واللاشعر ، التناغم والتنافر ، السوقى والمنحط والقبيح وهو فى مرتبة أدنى مما هو رومانسى ورقيق وجميل ، أى الأدنى الحقيقى لما هو روائى[٥٧] . والتاريخ يلعب بصفة خاصة دور ضرب المثل بهذا الصراع بين الشعر واللاشعر[٥٨] . ومن الغرابة بمكان أن مسرحية «هاملت» تسمى هجائية عن العصر المتمدن الحديث ، إنها تعبير عن الكراهية القومية الانجليزية للدينمارك[٥٩] . وقصائد شكسبير تعد مشابهة لنثر سرفانتس وبوكاشيو ، باعتبارها «رائعة ومتحذلقه وكاملة»[٦٠] . وفى أواخر حياة نوفاليس القصيرة أعرب عن حيرته تجاه شكسبير الذى هو كما يقول أكثر حلكة من اليونان : «إننى أفهم فطنة أريستوفانيس لكننى أبعد ما أكون عن فهم فطنة شكسبير . وبصفة عامة إن فهمى لشكسبير غير كامل بالمرة»[٦١]

لقد شعر نوفاليس بالضرورة أنه أقرب إلى معاصريه وأسلافه الألمان . لقد قدّس شيلر كشخص وكقوة خلقية وتنبأ بأنه سيكون مربى القرن القادم»[٦٢] ولقد صادق على عرضه التحليلى لبرجر بل حتى اعتبره معتدلا[٦٣] . ولم يبد

(٥٦) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٢٦٢

(٥٧) المصدر السابق ، ص ٢٩٩

(٥٨) المصدر السابق ، ص٣٠١

(٥٩) المصدر السابق ، ص٢٥٨

(٦٠) المصدر السابق ، ص٢٩٩

(٦١) المصدر السابق ، ص ٢٩٣

(٦٢) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٥٦

(٦٣) المصدر السابق ، ص ١٦٣

سوى ملاحظـات واهنة تظهر أنه يقّر ببعض المحـدوديات عند الأخوين شلجل وتيك . لكن رد فعله لجـوته وخاصة لروايته «فلهلم مـيستر» يتقـرر على نحو أكثر امتلاء وأكـثر تشخيصا . فى البداية رأى فى رواية «فلهلم مـيستر» الرواية الرومانسـية المثاليـة : فلسفتـها وأخلاقـياتها رومـانسية ، وكل شـئ مـعروض بسخرية رومـانسية[٦٤] . ولكنه اكتـشف حينئذ وتعـجّب أنه كان أعمى لفـترة طويلة وأن الرواية مظهرية وادعائيـة وغير شاعرية بأعلى درجة ، فـهى هجائية للشعر والدين الخ . إنها أشـبه برواية «كانديد» لفولتير موجهـة ضد الشعر[٦٥] وهى بكاملهـا نثرية وحـديثة[٦٦] . إنّ ما هو رومـانسى يتلاشى هنـاك وكذلك يتلاشى الشعر الطبيعى والشعر الإعجازى . لقد جرى تناسى الطبيعة والتصوف . ونوفاليس هو نفسه سيد نبيل يشعر أيضا باسـتياء إزاء ما اعتبره عظمة الصيد المرخص للنبلاء . ولايعـرف الإنسان ماهو الأسوأ: الشعـر أم النبلاء نظراً لأن جوته يعـتبـر الشعر على أنه يخص الـنبلاء وأن النبلاء ينتـمون إلى الشـعر[٦٧] ونوفاليس فى تناقـض مع الأخوين شلجل اللذين مجّـدا رواية «فلهلم ميسـتر» على الرواية الرومانسية الحقيـقية . ويشعر نوفاليس بنثريتها ونزعتهـا السـوقية الموجهة لأوساط الناس وادعـائها . بل إنّ الرواية «بغيضـة» بل وحتى «سخيفـة» وروايته هو «هنريخ فون أو فتردينجن» كان قد كتبها فى الواقع ضد رواية جوته تلك . إنها تأليه[٦٨] للشعر وهى تحتفل بوحدة الكون والطبيعة ، الواحد والكل ، الموت والحلم :

الكون موت وحلم ، موت وحلم الكون [٦٩]

(٦٤) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٦٠

(٦٥) المصدر السابق ، ص ٢٥٢

(٦٦) المصدرالسابق ص ٢٦٦

(٦٧) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص٢٩١

(٦٨) المصدر السابق ، ص٢٩٠

(٦٩) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٠٤

فكنرودر و تيلك

عادة ما يرتبط فلهلم هينريخ فكنرودر (١٧٧٣ - ١٧٩٨) وصديقه لودفيج تيْك (١٧٧٣ - ١٨٥٣) بنوفاليس ، إلاّ أن تفكيرهما الجمالى وخلفيتهما الثقافية مختلفان فى الحقيقة اختلافا بيّنا . ففكنرودر يستمد فكره من هامان وهردر . وتيْك مفكر انتقائى تلفيقى يعكس سنة بعد أخرى تقريبا النظريات الجمالية لمعاصريه بدءا من فكنرودر وانتهاء بارتباط مستمر بنظريات صديقه سولجر .

ولايكاد يُعد فكنرودر ناقدا «أدبيا» ويمكن للإنسان أن يجمع بعض الآراء الأدبية من مراسلاته أو يلاحظ بالأحرى بحثا نقديا قاسيا عن تمثيليات هانزساكس التى كتبها لأحد المؤرخين القدماء للأدب الألمانى وهو اردوين جوليوس كوخ ، غير أن النظريات الجمالية المعروضة فى «مسائل عاطفية عن الولع بالفنون والأديرة» (١٧٩٧) «والشطح الخيالى للفن» (١٧٩٩) رغم أنها مخصصة تماما لفن التصوير أو الموسيقى فإنها مع هذا متعلقة أيضا بالأدب ، ففيها يعبر فكنرودر عن رأيه فى الفن بصفة عامة وفنه هو بصفة خاصة من خلف قناع «أخيه العلمانى المحب للفن» والموسيقى جوزيف برجلنجر . ورأيه فى الفن والحقيقة يشكل النغمة الكلية لكتابته وهو أمر مهم وجدير بالعناية للغاية على نحو لا يمكن تجاهله فى تاريخ النقد .

وواضح أن فكنرودر يفكّر فى الفن أساسا على أنه يخدم الدين وأن الفن دين وأنه كشف أو وحى . وكل الفنانين العظام ملهمون وهم ينتظرون ويتضرعون طلبا «للمدد الإلهى المباشر»[1] . ويحكى لنا فكنرودر بأسلوبه الفطرى قصة رفائيل الذى ظهرت له فى حلم الصورة المنجزة للمادونا ، وعندما

(١) الأعمال والرسائل ، ص١٥

استيقظ كـان قادرا على أن ينسخها من الذاكرة . وتأييـدا لهذا الابتكار يقتبس فكنرودر من رسالة فعلية كتبها لكاستليونى قـال فيها «فى غيبة النساء الجميلات استفاد من فكرة معينة خطرت له» . غـير أن فكنرودر وهو يتجاهل أن روفائيل لم يكن يتـحدث عن المـادونا بل عن جالاتيـا[٢] يتحـدث عن الفكرة وكـأنها الصورة ومن ثم يعطى الفقـرة الأفلاطونية الجديدة عن الفكرة الباطنية التـفسير غير المبرر تماما بأنها «صورة حلم» .

إن الفن كـإلهام الهى هـو لغة من لغـتى الله ، واللغـة الأخرى هى لغـة الطبيـعة : «إن الفن يتحـدث إلى الانسان من خلال الصـور ومن ثمّ يلجأ إلى الهيروغليفيـة الأسرارية والتى تعرف علاماتها ونفهمها خـارجيا . غير أن الفن يصهر ما هو روحى وما هو ليس حسّيـا فى أشكال مرئية» . إن الفن والطبيعة «يحرّكان مـعاً حواسنا وروحنا ، أو بالأحرى إن الأمر يبدو كـما لو كانت كل أجزاء وجودنا غـير المستوعب تذوب فى جـهاز عضوى جديد واحـد يستوعب ويشمل المعجـزات السماوية فى هذه الصيـغة المزدوجة»[٣] : الشفرات ، اللغة المزدوجة للطبيـعة والفن – هذه هى الأفكار التى نلتقى بهـا من قبل عند هامان ولكنها تبـدو عند فكنرودر في سياق جديد ومع نكهـة عاطفية جـديدة . فهو بالنسبـة للفكرة نفسها يسـتطيع أن يستخـدم أيضا الصورة الأفلاطونيـة الجديدة والصورة كـما هى عند الفيلسوف ليـبنتز والخاصـة بالطبيعة والفن على أنهـما «مرآتان مقـعرتان سحريتـان . . . تعكسان لى كل الأشياء فى العـالم رمزيا ، ومن خـلال تلك الصـور السحـرية أتعلم أن أعـرف وظاهريا أن أفـهم الروح

(٢) أدين بهذه النقطة إلى ملاحظة فى طبعة هـ . هـ مورشرت لكتاب «مسائل عاطفية» (ميونخ ، ١٩٤٩) ص ١٢٦ .

(٣) الأعمال والرسائل ، ص ٦٩ – ٧٠

الحقيقية لكل الأشياء»[٤] وفى هذا التصور للفن فإن الشعر مستبعد نظرا لأن «الكلمات» متنقصة فى التعبير : «إن ما هو غير مرئى والذى يحلق مؤقتا هو وحده الذي لاتضعه الكلمات فى عقولنا»[٥] ولكن من المؤكد أن الكلمات هنا يجب أن تعنى الكلمات العقلية ، الكلمات التى تستخدم يوميا ، أولغة العلم وليس لغة الشعر الذى هو فن من الفنون والذي هو فن فكنرودر .

وبهذه النظرة للفن كإلهام وهى القول بأنه العلاقة الأسرارية للغة الله ، فإنه ليس هناك ما يدعو للدهشة أن يحّط فكنرودر من شأن كل النقد وكل الفكر عن الفن : «من ذلك الذى وعنده مَجسّ الفهم الباحث يريد أن يكتشف مالا يمكن أن يُستشعر إلاّ من الداخل فإنه لن يكتشف دائما إلاّ أفكارا عن الشعور وليس الشعور نفسه على الإطلاق ؟ إن هناك لهوة معادية أبدية بين مشاعر القلب وتحريات البحث . إن المشاعر لايمكن أن يجرى التقاطها وفهمها إلا بالمشاعر»[٦] . ومن ثمّ فلا يجب ولايمكن أن توجد أى مقارنة بين الأعمال الفنية : «إن المحك الحق بالنسبة لروعة العمل الفنى يكون إذا ما نسى الإنسان كل الأعمال الأخرى من أجله بل ولايفكر حتى فى الرغبة فى عقد مقارنات بينه وبين الأعمال الأخرى»[٧]

فإذا لم تكن هناك إمكانية لعقد المقارنات بين الأعمال الفنية لأن كل الأعمال الأصلية تظهر نفس صفة الإلهام فإن التسامح الشامل هو المترتب بالضرورة . وبينما يُصنف فكنرودر عادة على أنه الذى ألهم نزعة العصور

(٤) المصدر السابق ، ص ١٤٧

(٥) المصدرالسابق ، ص ٦٧

(٦) المصدر السابق ، ص ٢٢٢

(٧) المصدر السابق ، ص ٢١١

الوسطى الفنية وحركة النصارى (التى بدأت بعد حوالى عشر سنوات من وفاته عام ١٧٩٨) فإنّ رأيه العملى متّسع وانتقائى : إن الفن القوطى وفن عصر النهضة هما اللذان يبهجان على السواء بمثل ما تفعل موسيقى القرن الثامن عشر. وهو فى النظرية يزكى التسامح الشامل : «بالنسبة لله فإن المعبد القوطى يبهج كما يبهج معبد لليونان ، وموسيقى الحرب العنيفة عند البدائيين هى بالنسبة له ساحرة سحر الجوقات الفنية والأغانى الكنسية»[٨] لماذا نلعن العصور الوسطى لعدم بنائها على غرار اليونان؟ علينا أن «نستشعر بأنفسنا» كل الموجودات الغريبة ونضفى عدم التسامح النابع من الفهم : «الجمال : كلمة غريبة عجيبة ! اخترعوا أولا كلمات جديدة لكل عاطفة فنية مفردة ولكل عمل فنى مفرد»[٩] إن الخرافة أفضل من الإيمان بالنسق أو المذهب ، والعبادة حتى الافتتان أفضل من النزعة القطعية . إن ميزة عصرنا هى ارتقاؤنا : إننا نقف كما لو كنا على قمة جبل : أراض عديدة وشعوب عديدة تتواجد حولنا وتحت أقدامنا : «دعونا إذن نستمتع بهذه السعادة ودعونا نختلس النظرات إلى كل العصور وكل الشعوب ودعونا نحاول دائما أن نستشعر ما هو إنسانى في كل مشاعرهم المتكشفة وأعمال الوجدان»[١٠] إنّ صوت هردر يتكلّم هنا ثانية بل حتى يتكلم بمزيد من الحمّية : إن كل عمل فنى متفرد ورائع فى موضعه ، وعلينا أن نستمتع بعالم الفن فى كل تنوعه العجيب . ولاتزال هناك الشفقة والحمية الإنسانية الأصيلة عند فكنرودر وقد اختفيا فى النزعة التاريخية المتأخرة والافتتان الانتقائى بالقديم .

(٨) المصدر السابق ، ص٥٢

(٩) المصدر السابق ، ص ٥٤

(١٠) المصدرالسابق ، ص ٥٥

ولما كان الفن قائما فى الالـهام من أعلى وتواصل الانفعال فإنه لـم يعد هناك موضع فـيه للتقنـية والحرفة ، وإن جـوزيف برجلنجر اشـتهر باسـتلهام الموسيقى كما لو كان سُكْراً إلهيا (كلما كان فعالا ازدادت لغته حلكة وغموضا) وهو ساخط عندمـا يكتشف أن الفن حرفـة وأن كل الألحان قائمـة على قانون رياضى مـفـرد وأنه «بدل التـحليق بحـرية» فـإنّ «عليـه أن يرتقـى البناء الفج والقفص الفج الخاصين بأجْرمية الفن» وأن يتعلم آلياته الشاقة[11] .

وهكذا يشعـر فكنرودر - ربما بقوة أكبـر من أي من معاصريه - باغـتراب الفنان عن مجتـمعه والصراع بين الفن والحياة ، بين الشـعر والنثر ، بين الواقع والحلم . ويتأرجح برجـلنجر فى هذا الصراع «بين الحـماسة الأثيـرية والبؤس المنحط على الأرض»[12] وتوصل تدريجيا إلى «تقبّل الفكرة التى تذهب إلى أن الفنان لايجب أن يكون فنانا إلا لنفسه والاعلاء من شأن قلبه وواحد أو قلة من الناس يفهمونه»[13] . ولكن يجب ألا ننسى أن فكنرودر قد وضع هذه المشاعر فى فم شخصية خيالية وأنه هو نفسه يشعر بوجود مسافة بينه وبينها ، وأنه يرى النقص الإنسانـى عند أولئك الذين يستشـعرون بقوة الهـوة بين الواقع والفن . وكان برجلنـجر (وربما كان هذا نقـدا ذاتيا مـريراً وجهه فكنـرودر لمحدودياته) واحدا من أولئك الذين ابتدعوا بالفن أكـثر من ممارستهم له»[14] ويقرّ فكنرودر بوجود اختـلاف بين الشطح الخيالى والقوة الابداعيـة التى لايمكن الإحاطة بها لدى أعاظم الفنانين . ويهلك برجلنجـر فى هذا الصراع مع العالم : إنه الفنان

(١١) المصدر السابق ، ص ١٢٤

(١٢) المصدر السابق ، ص ١٣٠

(١٣) المصدر السابق ، ص ١٢٨

(١٤) المصدر السابق ،ص ١٣١

«المنقسم» الطموح المحبط في النهاية والشاعر بالعقم والمبشر بشخصيّة كابلميستر كريسلر في قصص إ.ت.أ. هوفمان . والفنانون المثاليون هم دورر أو رفائيل، إنهّم الذين عاشوا بتواضع خدمة لخالقهم في زمن كان فيه الحماسة للفن والالهام الالهى سائدين عندما كان هناك توحّد بين الفن والدين وكانا تياراً واحداً معطاءً للحياة[15] .

ولقد كتب فكنرودر في الفصول الأخيرة من كتاب «الشطح الخيالى فى الفن» قبل وفاته بفترة وجيزة عندما أوشك أن يبلغ السادسة والعشرين من عمره وأعرب عن تغير محسوس في رأيه عن الفن يمكن أن يلاحظ : فتقواه الدينية المبكرة وثقته قد فارقاه . وهو الآن يشك فى ما إذا كانت مشاعرنا «هى أحيانا جليلة وعظيمة حتى أننا نطوّقها وكأنها تذكارات مقدسة محفوظة فى أوعية القربان المقدس الغالية ونركع أمامها فرحين» ، وأنها تأتى حقا من «الخالق» أم أننا لانعبد بأنانية قلبنا[16] . والشعر الآن باشتقاق لغوى خيالي كان شائعا آنذاك باعتباره فن تكثيف الانفعالات التى تهم الحياة فى تعاسة . والفن بصفة عامة هو الحفاظ على المشاعر بدون إشارة إلى أى دلالة ميتافيزيقية . والفن على الأكثر هو شئ ثابت فى تعاقب الأيام والليالى الرتيب والمتواصل ، فى لعبة النرْد الغريبة «بلا انقطاع على المربعات البيضاء والسوداء والتى لايكسب فيها أحد في النهاية سوى الموت الباعث على الأسى»[17]

إنّ الفن يمدّ إلينا يد العون ، إنه يبقينا محلقين فوق الهاوية المتسّعة الخاوية ، معلقين بين السماء والأرض . إن الفن الذى توحى به «خرافة شرقية عن

(١٥) المصدر السابق ، ص ١٤٧

(١٦) المصدر السابق ، ص ٢٠٦

(١٧) المصدر السابق ، ص٢١٧

القديس المجرد[18] هو طريق الخلاص من صرير عجلة الزمن ، ذلك الصرير الباعث على الصمم دون انقطاع . وهذه العجلة للزمن هى التى على القديس أن يحاكيها مرغما بحركات جنونية مليئة بالوجد إلى أن تحرره أصوات أغنية . إن قصة القديس الخرافية تكاد تبدو كإرهاص لشوبنهور الذى احتفل بتأثير الفن «بوقف عجلة آكسسين»[19] على نحو يخفف مؤقتا عنه من ألم الوجود عن طريق الوهم . لكن هذا الأمل فى الخلاص بالفن وخاصة بالموسيقى من خلال «براءتها الإجرامية» من خلال «غموضها الطموح الإعجازى المخيف»[20] لها الآن صوت يدعو إلى اليأس ، فهو بعيد كل البعد عن الشفقة المبهجة الخفية لدى الفنانين الألمان الأوائل كما كان يراهم فكنرودر . وسرعان ما مات فكنرودر فلم يتمكن من تطوير وجهة نظره الجديدة . وكل توحيده بين الدين والفن وثقته البسيطة بالإلهام والمشاعر الأصلية وإحساسه بالطلاقة بين الفن والحياة وعزلة الفنان فى مجتمع غير ودود هى ما نتذكره اليوم .

أمّا لودفيج تيْك فهو عادة ما يعد رأس المدرسة الرومانسية الألمانية . وعلى أى حال فهو كناقد لايمك أن يرقى إلى مرتبة الأخوين شلجل. فعقله مفكك للغاية وغير متناسق مما لايمكنه من أن يساهم فى نظرية للأدب ، ورغم أن ذوقه محدد تماما فإنه نادرا ما يتّسع فى المجادلات الضرورية التى تجعله ناقدا تطبيقيا ممتازا . وعمله كباحث أدبى مهما يكن هذا العمل ذا قيمة فى وقته وموضعه لهو الآن قد عفّى عليه الزمن تماما . ومن السهل استبعاده ومع هذا فهناك ما يمكن أن يقال عنه كناقد .

(١٨) المصدر السابق ، ص ١٩٧

(١٩) ملك أسطورى عاقبه كبير الآلهة زيوس بسبب حبه لهيرا بأن ربطه على عجلة دوارة تدور أبديا فى ترتاروس (المترجم)

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٢٢٧

إن تيك صاحب نزعة انتقـائية تلفيقية يعكس تأثيرات عـصره وأصدقائه . ولقد مرّ بعدة مـراحل متمايزة تمامًا : كانت هناك مرحلة تمـهيدية مبكرة تعكس قراءة فى علم الجمال الإنجليزى وهردر ، وهـناك مرحلة ثانية (أساسا ١٧٩٧ - ١٧٩٩) وفيها اعتنق ديانة الفن عند صديقـه فكنرودر ، والمرحلة الثالثة المتأخرة (أساسا بين ١٨٠٠ و١٨٠٣) تظهر تأثير الأخـوين شلجل ، ثم بعد فترة كانت هناك مـرحلة جديدة (بعـد حـوالى ١٨١٠) عندما تقـبل توجـيهـات صديقـه ف.و.سولجر[٢١] ويمكننا أن نتتبّع المفـاهيم الرئيسية فى العصـر فى كتابات تيك رغم أنها قد استخدمت بدون يقين وانحراف عن معانيها الأصلية . فعلى سبيل المثال تأرجح باستمرار بين تصور «العبقرية» على أنها إلهام خالص وبين التركيز من جانب الأخوين شلجل علي مساهمة الوعى فى الابداع[٢٢] . وهكذا نجد أن «السخريـة» التى استخدمهـا تيك بأستاذية وبأصـالة فى كوميدياته السـاخرة قد استـخدمت فى كتاباته الـنقدية بغموض وبضـبابية . ولم يحـدث إلاّ بعد هذا بكثيـر وتحت تأثير سلوجـر أن توصل تيك إلى التميـيز بين سخـرية «منحطة» وسخريـة «سامية» ، بين سـخرية «إيجابية» وسـخرية «سالبة» . وحـينئذ ندّد بالسخـرية «السوقيـة» وتقبل تفسيـرا يجعلها مـتطابقة مع الموضوعـية مع تمكن الشاعـر وهيمنتـه على مادته[٢٣] . ولقد فـعل تيك الكثيـر لإشاعـة مصطلح «الرومانسيـة» على نطاق شعبى لكنه هو نفـسه استخدمـه بشكل زئبقى بالمعنى القديم ويعنى أى شـيئ عجيب أو يرتد إلى العصـور الوسطى . وفى أخريات

(٢١) هناك معالجة مستفيضة أكثر عند روبرت منيلر «شاعر رومانى ألمانى لودفيج تيك» وخاصة ص ٣٠٥ وما بعدها .

(٢٢) انظر مقتبسات ومناقشة عند مارى يواقيمى «النظرة الكلية العالمية فى الرومانسية الألمانية (ينيا ، ١٩٠٥) ص ١٨١ ومابعدها .

(٢٣) انظر : رودلف كوبكه : «لودفيج تيك» (ليبزج ، ١٨٥٥) المجلد الثانى ، ص ١٧٣ ، ٢٣٨ و«الكتابات» (برلين ١٨٢٨) المجلد السادس ص ٢٧ - ص ٢٩ من المقدمة .

حياته أصرّ على أن الشعر كله منذ القديم هو «شعر رومانسى» وأنه يستحيل أن نستخلص تفرقة بين «الرومانسى» و«الشاعرى»[٢٤] . وواضح أنه لايوجد الكثير فى طريق النظرية يمكن أن نتعلمه من تيْك .

ونستطيع بطبيعة الحال أن نجد فى كتابات تيْك العديدة كمّا هائلاً من الآراء الأدبية . وفى الحقيقة إن الكثيرين من رواياته وأعماله الدرامية هى الهجاء والمحاكاة التهكمية ضد جماعة العقلانيين المتيقنين فى برلين وضد كاتبى الدراما الناجحين نجاحا مذهلا كوتزبيو وإيفلاند وضد عديد من رفاقه الرومانسيين ، وفي أخريات حياته وقف ضد الألمان الشبان . ومن سنواته المتأخرة لدينا محادثات مسجلة تحدّث فيها تيْك تقريبا عن كل كاتب فى الأدب العالمى[٢٥] لكن القليل من هذه الكتابات قد تطور وأصبح جوهريا وجرى تحليله وبحثه . كل ما هنالك أنه يقرر لأن تيْك يريد من النقاد أن يتوجّهوا للمشاعر المباشرة الشخصية[٢٦]

والكم الهائل من الأعمال التى أشرف على إصدارها والترجمات من كتاب الدراما فى العصر الإليزابيثى وترجمته لرواية «دون كيشوت» لسرفانتس وتعاونه وإشرافه على إصدار شكسبير بالألمانية بعد أن كفّ أوجست فلهلم شلجل عن هذا - كل هذا ليست له إلاّ أهمية تاريخية اليوم . لقد أظهر البحث أن ترجمات تيْك وتنقيحاته غير دقيقة بشكل كبير فى معظمها[٢٧] واليوم لا يمكن

(٢٤) كويكه : متيكه ، المجلد الثانى ، ص ١٧٣ ، ص ٢٣٧

(٢٥) كويكه ، المجلد الثانى ، ص ١٦٧ - ٢٥٦

(٢٦) الكتابات النقدية ، المجلد الثانى ، ص ١٨٣

(٢٧) هناك معلومات وافرة فى كتاب هنرى لوديكه (مشرفا) عن شكسبير وكتاب ادوين زيدل عن لودفيج تيْك الرومانسى الألمانى .

أن يكون لدينا تعاطف إزاء حماسته «للانـتحال» الشكسبيرى . وعلى الأقل فى فترة من الفترات اتخذ تيك وضعا يدعو للانبهار بأن ينسب ٦٢ تمثيلية لشكسبير . والانجليز الذين لم يوافقـوه على هذا كانوا موضع احتـقاره : فهم فى رأيه لم يقرأوا شكسبيـر «فى سياقه»[٢٨] وإن ثناءه على تمثيليات مـثل «حارس مرح من ويكفيلد»[٢٩] أو «لوكرين»[٣٠] يبدو بصـفة خاصة مـتهورا نظراً لأنه اعتـقد أن مارلو ووبستـر قد بالغا فى التقدير لكنه مدح وحلل «الخـائن» لمدلتون . وكان معجبا وتلميذا مخلصا لبن جونسون[٣١]

وعلى أى حال لم يتمخض شئ من كتاب تـيك الكبير عن شكسبير والذى اشتغل عليه مـعظم حياته ومانشر عام ١٩٢٠ على أنه مـا تبقى منه ليس سوى كونه نزعة تعـاطفية من الملاحظات والحواشى ومعظمهـا يرجع إلى حوالى عام ١٧٩٤ والفصـلان اللذان يشكلان المقدمـة (١٧٨٢) لايحتويان سـوى تأملات عامة عن العصور الوسطى والمسيحية والفروسية ، الخ . والنظرية الكامنة وراء القائم بالتشريح هو التناول التاريخى : ليس النظر إلى شكسبير على أنه «ظاهرة منعزلة» بل النظر إليه «لاستخلاصه من عصره وبيئته وخاصة عقليته»[٣٢]

وبالنسبة لأبحاثه المنشورة عن شكسبيـر نجد أن أقدمها كُتب عندما لم يكن قد تجاوز العشرين وهو «معالجـة شكسبير للأعاجيب» (١٧٩٣) هو أهم أبحاثه

(٢٨) الكتابات النقدية ، المجلد الأول ، ص ٢٣٧

(٢٩) مسرحية أجيز نشرها عام ١٥٩٥ يُحتمل أنها من تأليف الإنجليزى روبرت جرين (١٥٦٠ - ١٥٩٢) (المترجم)

(٣٠) تمثيلية (١٥٩٥) واردة فى الملف الثالث من أرشيف شكسبير . والمؤلف مجهول والمحشون ينسبونها لجورج بيل (١٥٥٨ - ١٥٩٧) (المترجم)

(٣١) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٣٠ ، ص ٢٣٤ ، ص ٢٨٣ ، ص ٣٠٢

(٣٢) «كتاب عن شكسبير» بإشراف لويكه ، ص ٤٠٦

من الناحية النقدية . إنه تدريب ممتاز على النقد السيكولوجى على الطريقة الانجليزية . إن تيك يعرف أن شكسبير مهتم بالتأثير المسرحى وإبداع الوهم . وهو يظهر كيف يتحقق هذا بعدة طرق فى الكوميديات مثل مسرحيتى «العاصفة» و«حلم ليلة فى منتصف الصيف» ، وفى تراجيديات مثل «هاملت» و«ماكبث» . وفى التمثيليات «الرومانسية» هناك عالم متماسك كلى من الأعاجيب مطروح على حين أن كل الانفعالات القوية تم إخمادها حتى لاتثير الاضطراب فى الوهم . وفى التراجيديات فإن روح العالم تظهر متباعدة تماما فى الخلفية ومن ثم يظهر ما هو أكثر غموضا وأكثر باعثا على الرعب . ويظهر البحث آثارا من التصورات المغلوطة العقلانية فى القرن الثامن عشر . فتناول شكسبير للأعاجيب والخوارق يجرى الاعتقاد فيه على أنه محاولة لإخفاء نقص القواعد وجعلنا ننسى قوانين علم الجمال . وهاملت وهو يرى الشبح فى منظر خلوته مع نفسه أو ماكبث وهو يرى شبح بانكو فى المأدبة هو حدث فى كل منهما مفروض فيه أنه مما يمكن تفسيره تفسيرا طبيعيا فيراه منظرا قائما على الكناية[٣٢] ومع هذا فان البحث فى مجمله حافل بالملاحظات الحساسة . ومن المؤكد أنّه يتفوق على المناقشات السابقة عن نفس الموضوع عند السيدين مونتاجو وجوزيف وورتن . فإذا قارنا بحث تيك التالى «رسائل عن شكسبير» (١٨٠٠) مع هذين السيدين فإننا نجده مفككا ومسهبا . وهو يعلن تقديس الشاعر من ناحية المبدأ : لايستطيع الإنسان أن ينقد عملا فنيا بمثل ما أن الانسان لايستطيع أن يلوم الطبيعة . وهو يتباهى بأنه لم يوجد قبله أى إنسان بل من المؤكد أنه لم يوجد أى «انجليزى له كتابة مطبوعة» قد فهم شكسبير ، لكنه لايقول إلاّ القليل الذى لايتجاوز الثناء الملموس على مزايا عصر شكسبير

(٣٢) الكتابات النقدية ، المجلد الأول ، ص ٣٧ ، ص ٣٨ ، ص ٦٥ ، ص ٧٢ الخ .

(وهى أمور شائعة منذ هردر وتوماس وورتن) وتنوع تمثيليات شكسبير وحرية التخيل التى سمح بها التنظيم المادى للمسرح الإليزابيثى[٣٤] .

لقد انشغل تيْك انشغالا شديدا بإحياء الفن المسرحى الاليزابيثى . ولقد وجّه العروض المتطهرة من العوائق المعتادة فى القرن التاسع عشر . وهو فى رواية متأخرة له «السيد النجار الشاب» (١٨٣٧) وصف بالتفصيل عرضا خياليا قائما على الهواية لمسرحية «الليلة الثانية عشرة» بانتباه شديد من ناحية العرض المسرحى بالأسلوب الاليزابيثى[٣٥] وهناك دليل آخر على تناول شكسبير على أنه رجل المسرح وفن التمثيل وهذا شئ كان نادرا بين معاصريه . ومن زيارته للندن عام ١٨١١ لدنيا انتقادات متناحرة لجون فيليب كمبل وماكردى وكين[٣٦] ولكننا لا نملك سوى الشك فى الفهم العميق لدى تيْك لشكسبير إذا ما قرأنا نظرياته المتناقضة ظاهريا عن شخوص شكسبير : فهو يعتبر السيدة ماكبث «نفسا رقيقة ومحبوبة» ويُمَجّد الملك كلودوس ويمدحه على أنه حالم وشخصية قوية ويسمى بولونيوس «رجل دولة حقيقيا» . وسلوك هاملت تجاه أوفيليا يشرحه بحملها المفترض والمونولوج «أن تكون أو لاتكون» يقول : إنه «لم» يكفّ عن الانتحار[٣٧] .

وفشل تيْك كناقد لشكسبير يتضح بأجلى صورة من رواية «المتشاعر» (١٨٢٥ ، ١٨٢٩) حيث يبدو فيها كشخصيات روائية خيالية كل من شكسبير وجرين ومارلو وفلوريو وإيرل سوثمبتون والسيدة الكئيبة فى السونيتات الخ .

(٣٤) المصدر السابق ، ص ١٤٩ ، ص ١٥٢ ، ص١٥٩

(٣٥) الكتابات (المجلد ٢٨ برلين ١٨٢٨ - ١٨٥٤) ص ٢٨ ، ص٢٥٨ ومابعدها وخاصة ص ٢٦٥ - ٢٦٩

(٣٧) الكتابات النقدية ،المجلد الرابع ، ص ٢١٨ ومابعدها انظر من أجل التفاصيل الكاملة لزيارة تيْك عند زيدل «لودفيج تيك وإنجلترا» ص ٤٨ ومابعدها .

والكتاب غريب باعتباره من أقدم المعالجات الروائية لوفاة مارلو والمثلث الذى يجمع شكسبير وسوثمبتون والسيدة الكئيبة . وعلى أى حال فهى كصورة لانجلترا فى العصر الإليزابيثى فإنها عاطفية ومزيفة بشكل لا يُصدَّق . وليس لها أى دقة تاريخية أو جو أو اهتمام قصصى بسيط . «هذا العرش الملكى للملوك ، هذه الجزيرة الامبراطورية بالنسبة لوالد شكسبير الباكى ولشكسبير ، والضعف العاطفى ، يتحدث أشبه بالرومانسى الألمانى : من خلال مسرحية (روميو وجوليت)يشعر بأنه «قد خُلق» وأن «ماهيته الخاصة قد أُبتُعِثَتْ للحياة»[٣٨]

وبالمثل ، فإنّ اهتمام تيْك بالأدب الأسبانى يتركنا وقد تولّد لدينا نفس الشعور بالإحباط . فلا يكاد يوجد أى نقد لسرفانتس فى كتابات تيْك رغم أنه ترجم روايته «دون كيشوت» واقترح أن تترجم ابنته رواية «برسيل» (١٨٣٧) ولانجد إلا دفاعا عن أقصوصته «ال كوريوز والسّفيه» . وهذا مما يمكن اقتباسه على أنه تصوير لمنهج الأخوين شلجل لإيجاد وحدة عضوية فى عمل عظيم بكل ما يتسع له الأمر . وهو يرى فى الرواية تصويراً للحمق المدمر عند إنسان يريد لمثاله أن يتحقق وهو يقارن هذا بالنزعة الوهمية غير المزعجة[٣٩] .

ولقد كان تيْك أول ألمانى يهتم اهتماما شديدا بكالدرون وكان أول من حاكى أوزانه وحيله فى الدراما الألمانية . ولقد تأثر بأوجست فلهلم شلجل بحماسة ، ولكن عندما أوجدت ترجمة شلجل غموضا فى مؤلف كالدرون في ألمانيا خفف تيْك إعجابه السابق . لقد رأى في كالدرون ابتكارا ونزعة تقليدية

(٣٨) الكتابات ، المجلد ١٨ ، ص ٢٦٥ ، ص ٢٥٦

(٣٩) هناك عن دراسات تيك الأسبانية كتابان من تأليف ج.ج. براتراند الأول «تيك والمسرح الأسبانى» باريس ، ١٩١٤ ، والثانى «سرفانتس والرومانسية الألمانية» باريس ١٩١٤ . انظر : الكتابات ،المجلد ٢٣ ، ص ٤٦ ومابعدها .

صارمة وطنطنة وقسوة وطـوّر اهتماما معارضا فى لوب دى بيجا الأكـثر واقعية وتساءل ما إذا لم يكن هو الشاعر الأكبر بين الاثنين[٤٠] كما عرف تيك الكثيرين من كتاب الدراما الأسبان الأقل شهرة فى العصر الذهبى : مورنو ، روجاس ، موتلفـان ، الخ . وقد انشـغل بأبحاث واسـعة يمكن أن تسـمى اليوم «الأدب المقارن»[٤١]

كما لعب تيك أيضا دورا هامـا فى إحياء الأدب الألمانى الأقدم . وفى عام ١٨٠٣ نشر مجموعة محدثة سيئة من «أغانى الحب» . ولقد أثبتت مقدمته أنها كانت ذات تأثير هائل . ويحكي لنا يعقوب جريم أنّ تيك وجه حماسه للدراسة القديم الألمانى من هذه الطبـعة . وعلى أى حال ليس هـذا عملا ضخـماً من أعمال المعرفة الموسوعـية ، بل هو بالأحرى ترديد لبعض آراء الأخوين شلجل . وهو يقول إنه لايوجد إلا شـعر واحد وفن واحد . وهو يثنى على عصره لـفهمه جميع أنواع الشعر وشكسبيـر والإيطاليين والأسبان . وهو يرسم صورة عاطفية للفروسـية والحب العـذرى ويصف القرنين الثانى عـشر والثـالث عشر بأنّهـما العصـر الذهبى لازدهار الشعـر «الرومانسى» . وبالنسبـة لقصـائد الإنشاد عن الحب فى ألمانيا لايكاد يـوجد لدى تيك ما يقـوله عدا التنديد بالقصـائد بسبب صوتها العذب وقافيتها المتسيبة وخططها وفطرتها[٤٢]

زيادة على ذلك دشّن تيْك دراسة للدراما الألمانية فى بواكيرها بعرض نثرى لمجموعة «المسرح الألمانى» (١٨١٧) والتى لأول مرة أعادت طبع أعمال الكاتب

(٤٠) الكتابات النقدية ، المجلد الثانى ، ص١٩٤ – ١٩٥ ، ص٢٤٩ رسـائل إلى سـولجـر . المراسـلات الكاملة بإشراف برسي ملتنكو (نيويورك ، ١٩٣٣) ص ٤٧٦ ، ص ٤٩٣ – ٤٩٤

(٤١) الكتابات النقدية ، المجلد الثانى ، ص٦١ – ٩٢

(٤٢) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٨٥ – ٢١٤ ج. جريم : الكتابات الصغيرة (٨ مجلدات ، برلين ١٨٦٩ – ١٨٩٠) المجلد الأول ، ص٦ ، المجلد الرابع ، ص٧

الدرامى فى القرن السادس عشر يعقوب أيرر وبعض تمثيليات من الكوميديات الإنجليزية وبعض المسرحيات الدرامية لأندرياس جريفيوس .

غير أن أوجه النشاط هذه قد حجبتها تماما من ناحية الأهمية النقدية طبعات تيك التى أصدرها للنتزو ونوفاليس وهنريخ فون كليست[٤٣] ومناقشاته لجوته حيث ظهر . ولقد كان تيك يكنُّ شعورا قويا لصالح جماعة «العاصفة والاجتياح» الألمانية وجوته فى بواكيره . وهو يفضل تفضيلا شديدا جوته الشاب على جوته الناضج : وهو يمجد «جوتز فون برليشنجن» و«فرتر». زيادة على ذلك فإنّ وجهة نظره الكلية حتى بالنسبة لجوته فى بواكيره لاتخلو من نقد . فهو يؤكد ضعف الشخصيات الرئيسية الروائية عند جوته . وحتى فاوست فهو سلبيٌ فى علاقته بالبطلة جرتشن . وتمثيليات جوته غير درامية ، فهو ليس لديه حسٌ تاريخى وليس ناقدا ممتازا : وبصفة خاصة فإن نقد جوته لشكسبير لايجد استحسانا عند تيك . وكلاسيكية جوته المتأخرة تبدو لتيك مضطربة . والارتباط بشيلر كان ضاراً لكليهما . ولقد وجد تيك الجزء الثانى من «فاوست» منفّراً ، ولم تكن لديه فائدة بالنسبة لكتابات جوته الأخرى . ومع هذا فسّر جوته فى بواكيره بتعاطف وبصيرة . فعنده أنّ جوته هو الفنان الاشكالى ، وهو لايختلف عن «تاسو» جوته أو لنز أو كليست صديق جوته فى تمردهم ضد المجتمع واقترابهم من الجنون والانتحار[٤٤] وهكذا استطاع تيك أن يشرف على إصدار كتابات معظم الأديب المنسى آنذاك : لنز ، رغم أنه لم يزعم وجود عظمة له واقرّ بأنه مجرد كاريكاتور لجوته[٤٥] . ونفس الشعور

(٤٣) طبعات لنز ١٨٢٨ ، نوفاليس ، ١٨٠٢ و١٨٤٦ وكليست ١٨٢٦

(٤٤) الكتابات النقدية ، المجلد الثانى ، ص ١٧٥ ومابعدها . وخاصة ص ١٨٧ ، ص ٢٠٥ ، ص ٢٠٧ ، ص ٢٠٨ ، ص ٢٣٠ .

(٤٥) المصدر السابق ، ٢٤٣

المصاحب له جذبه أيضا إلى كليست الذى لم يكد يلقاه ابّان حياته ، لكنه استخلص كتاباته ونشرها . وبالنسبة للمحدثين المتحمسين لكليست يبدو لهم المقال الافتتاحي غامضا فى معلوماته البيبليوجرافية وباردا تماما فى تقديره للأعمال . واهتمام تيك واضح أنه اهتمام سيكولوجى وشخصى . لقد جذبته «القوة المظلمة» فى أعماق كليست التى دمّرته و«رغبته المحيرة الفجائية للقفز فوق كلا الحقيقة والطبيعة ورغبته فى وضع الخواء والعدم فوق الواقع» وهو يحب فى كتابات كليست العنصر التاريخى الألمانى واللمسات فى قصص الجنيات الرومانسية ، لكنه مستاء من العنصر الصوفى الغامض والغريب . ولم يستطع أن يرى فى كليست فى إجماله إلاّ «صاحب السلوك الأخلاقى الجليل»[٤٦] . والاهتمام نفسه «بالشاعر الرجيم» يرقى إلى تعاطف تيك مع جريب وقد كتب لمؤلفه «هرزوج فون جوتلاند» مقدمة ، وقد حاول أن يساعده بشكل شخصى[٤٧] وكان محتّما أن يفضل تيك مسرحية «اللصوص» لشيلر على كل مسرحيات شيلر الأخرى وقد ندّد بتطوره اللاحق وخاصة «عروس مسّينا» بسبب كلاسيكيتها المخترعة وغنائيتها الأوبرالية وتصورها للقدر اللاعقلانى . وشيلر الذى أسس المسرح الألمانى تصوره تيك على أنه كان أيضا أول من دمّر هذا المسرح[٤٨]

ولقد حاول تيك فى أخريات حياته أن ينسى ماضيه الرومانسى . فكتب إلى فريدريك شلجل أنه «لايجد لذّة فى كل الأشياء التى أثرناها» واستاء من

(٤٦) المصدر السابق ، ص ٢٤ ، ص ٣٤ ، ص٥٥

(٤٧) كويكه ، المجلد الثانى ، ص ٢٢ ومابعدها

(٤٨) الكتابات النقدية ، المجلد الثانى ، ص ٣٠٩ ، ٣٤٧ ، ص ٢٤٧ ، ص ٣٤٩ . كويكه ، المجلد الثانى ، ص ١٩٣ ومابعدها .

كـونه قد اعـتبـر «رأس ما يسـمى المدرسة الرومـانسيـة»[49] ولقد حكم على معاصريه الأصغر بقسوة وبغيـر تعاطف . ويداله أنّ برنتانو وأخته بتينا متكلفين وغير مـخلصين ، وبدا له إ.ت.أ . هوفمان مـجرد كاتب لزخرفة بـشعة وأنه ورّاق «ناسخ»[50] كما أن تيك لـم يجد فائدة فى ألمانيا الفتية لأن نزعتها المتطرفة السياسيـة ضد تكوينه . وهو بحديثه عن الشاعر هاينى قـد أعطى منفذا لنزعته المعادية للسامـية ، لكنه لم يفكر فى نفسه أيضا إلا على أنه من أتبـاع المحاكاة التعسين لجوته اشتكى من وقاحته وسخريته السوقية ورتابته[51] .

وفى كل نقد كتـبه تيك نجد أن المناقشات حول جـوته ولنز وكليست كانت هى أحفلها بالنغمة الشخصية ، وهى توحى بأنّ تيك كان منشغلا بشدة بمشكلة الفنان فى المجـتمع وخطر الشعـر على صحـة الشاعر العـقلية . ومن الناحـية الشخـصية هرب تيك من الخطر واسـتطاع أن يفسّر تطـوره على أنه تطور نحو الصحة والحقيقة . وفى الوقت نفسه احتفظ باهتمام وتعاطف للفنان «عند حافة الهاوية» نظرا لأنه عندما كان شابا عاش هذا الشعور كما نبض به الآن ، ونحن نسترجع معـرفتنا بدراساته لرفاقه الفنانين وجوته الشـاب ولنز وكليست نستطيع أن نجد اهتماما إضافيا فى الأقوال المتناثرة لتيك فى بواكيره والتى ترد فى السياق الخيالى ومع هذا لاتكشف من ناحية السيرة فحسب بل من الناحية النقدية أيضا الصـيـاغـات الحـادة للمـشكلات والأفـكار التى لم تلـق إلا مـؤخـراً

(٤٩) لوديفيج تيك والأخوان شلجل ، اشراف هـ. لودكه (فرانكفورت ، ١٩٣٠) ص١٦٩ ، رسالة بتاريخ ٢٦ أغسطس ١٨١٣ فى كوبكه ، المجلد الثانى ، ص ١٧٣

(٥٠) المصدر السابق ص ٢٠٦ ، ٢٠٤ الخ . وعن بتينا انظر رسالة تيك إلى سولجر ٥ مايو ١٩٤٨ ، تيك وسولجر ص ٤٣٦ – ٤٣٨

(٥١) كوبكه ، المجلد الثانى ، ص ٢٠٨ انظر رسالة إلى برينكمان ١٧ نوفمبر ١٨٣٥ فى «إيوفوريون» الملحق ، المجلد ١٣ ص ٧١

نقاشا نسقيا . وما كان فى استطاعة عالم النفس فرويد أن يتحدث بوضوح عن ارتباط الفن بالشبق أكثر مما فعل تيك فى روايته المبكرة «وليم لوفل» (١٧٩٦) : «إن الشعر والفن وحتى الإخلاص ليست إلا شبقا خفيا مُقنّعا . . . إن الجنسية والشبق هما روح الموسيقى وفن التصوير والفن جميعه . . . ومشاعر الجمال والفن ليست إلا ألسنًا أخرى وطرقا أخرى للنطق نفسه : إنها لاتعنى شيئا سوى دفع الإنسان إلى اللذة الحسية»[٥٢] ومارلو فى «الشعر» وهو الفنان الذى يعانى من الدمار لأنه لايستطع أن يكبح نفسه يقول الشئ نفسه وهو يربط الشعر بالشبق والقسوة والرغبة فى «الابداع والتدمير معا» . وعلى أى حال يرفض تيك هذا الرأى . فصوته الناطق على لسان شكسبير ينكر أن هذا حق بالنسبة لأعظم الشعر ويتحدث رومانسيا وبقناعة عن «الرغبة فى اللامرئى» ، الوحدة «بين الأبدى والدنيوى»[٥٣]

وتيك فى بواكيره يساهم فى الشطح الخيالى عند فكنرودر وقد وجد صياغة لأكبر نزعة جمالية خالصة متطرفة لكلا أخطارها وإغراءاتها وهو يريد لنا أن «نحول حياتنا إلى عمل فنى» . إن الفنان هو ممثل ينظر إلى الحياة كما لو كان دورا عليه أن يمثله ، إنّه بلا قناعات صارمة . وهو يعرف أن الفن هو «ثمرة مغرية محرمة ، ومن يذق مرة عصيرها الأعمق والأحلى يُفْقد فى غمار العالم الحى الفعال . . . وفى وسط الجلبة يجلس هادئا أشبه بطفل فى مهده وينفخ فى تأليفات فى الهواء أشبه بفقاعات الصابون»[٥٤] . هكذا يتكلّم تيك من خلال القناع الروائى ، ومع هذا فهو يتكلم عن أعمق ما فى عقله ويشخص

(٥٢) الكتابات ، المجلد السادس ، ص ٢١٣

(٥٣) المصدر السابق ، المجلد الثامن عشر ، ص ٦ ، ص ٦٢

(٥٤) فكنرودر ، الأعمال والرسائل برلين (١٩٤٨) ص ١٩٥ وص٢٢٢ وص٢٢٠ وص٢٣١

نفســه وما يشــعر به ليكون لعنة الفنان ومــأزقه ، وحتى المــوت يجب أن يبدو كجزء من عمل فنى : «أوآه أيتها الحياة الإنسانيــة الهشة الضعيفة ! إننى دائما ما أعتبرك أشـبه بعمل فنى يبهجنى والذى يجب أن تكون له نتـيجة لكى يمكن أن تكون عملا فنيا وأن يبــهجنى ثم سوف أكون راضيا دائمــا ، وحينذاك سأكون بعيدا جدا عن الفرح السوقى والكآبة الثقيلة»[٥٥]

لقد كان لتيك نفسه مزاج الممثــل وموهبة المحاكاة والتجرد المرن الذى جعل برنتانــو يقول إنه كان «أعظم عــبقــرية ممثلة لم يسبق إطلاقــا أن وطئت خشــبة المسرح»[٥٦] . وتيك نفسه يدرك هذا الْمَعْلَم فى شخصيته ويقول : «كلما كنت أكثر فردية فقدت نفسى أكثــر فى كل شئ» بل إنه حتى ليعترف بأنّه يعمل فكره سنة كاملة قبل أن يتوصــل بالفعل إلى الإيمان بها . وأحيانا ما تبدو له عــبقريته مع محبته للشعر أكــبر الشرور فيه والتى يجب أن تدمره تماما[٥٧] إنه خائف من عالم الحلم الذى اصطاده فى كتاباته ، خائف من العالم المخيف ، عالم إكبرت الأشقــر وزنبيــرج وبوكال[٥٨] . وتيك نفــسه هرب إلى الواقــعية التــاريخيــة والسخــرية لكنه احتفظ بذوق الفنان الإشكالى المحطم غــير الاجتمــاعى المثقل تماما بالإعجاب بطلاقة شكسبير وصحة عــقله وتجرده . لـم يكن تيك ميتافيزيقيا مثل فريدريك شلجل ، ولـم يكن صوفيا مثل نوفاليس ولـم يكن صاحب نظرية مــثل أوجست فلهلم شلــجل . لكنه ساهم إســهامــا كــبيــرا فى وصف الفنان الرومانسى ونقده .

(٥٥) الكتابات ، المجلد الخامس ، ص ٣٠٨

(٥٦) بتينا فون أرنيم «الربيع» باشراف و. أوهلكه (برلين ، ١٩٢٠) المجلد الأول ، ص ٣٧١

(٥٧) لودفيج تيك والأخوان شلجل ، اشراف لوركه ص ١٤٤ . رسالة إلى فريدريك شلجل ١٦ ديسمبر ١٨٠٣

(٥٨) انظر مناقشة آراء تيك «الأحلام واستخدامها فى البرت بجوين : «الحب الرومانسى والحلم» (الطبعة الثانية) باريس ، ١٩٤٦ ، ص ٢١٧ – ٢٢٨

جــان بــول

جان بول (جوهان بول ريختر ، ١٧٦٣ - ١٨٢٥) هو مؤلف «مدخل إلى علم الجمال» (١٨٠٤) وهو جدير بأن يُتنبه له فى تاريخنا نظرا لأن الكتاب ليس كتاباً فى علم الجمال بل هو بالأحرى كتاب فى فن الشاعرية ، أو بدقة أكبر هو سلسلة من الفصول عن جوانب النظرية الأدبية : الشعر بصفة عامة والتخيل والعبقرية والشعر اليونانى والشعر الرومانسى والكوميديا والفكاهة والفطنة والشخصيات والحبكة والرواية والأسلوب . ورغم أن الكتاب قد كُتب بأسلوب حافل بالاستعارة والمجاز المزخرف وملئ بالمقارنات العميقة والإشارات الغامضة والمظاهر التى لاتنتهى للفطنة المتحذلقة إلاّ أنه يعرض نظرية صحيحة للأدب ويضيف شيئا جديدا وشخصيا عن مسائل نادرا ما جرت مناقشتها فى ذلك الوقت : تقنية الرواية والتشخيص والدوافع ونظرية الكوميديا والفكاهة والفطنة .

وليس من السهل أن نحدد المكانة العامة لجان بول : فهو شديد السخرية من شلنج وأتباعه و«الاستقطاب» و«الاختلاف بين القطب الذاتى والقطب الموضوعى» وما إلى ذلك[1] وهو يهاجم الأخوين شلجل بسبب نزعتهما المثالية المصطنعة بفلسفة فيشته (والتى هى فى نظر جان بول نزعة الأنا واحدية والأنانية المميتة) وانحيازها العنيف والغرور وذوقها المتفرد المحدود[2] ، وهو لم يجد إلاّ فائدة واهنة فى علم جمال شيلر الذى يعده صاحب نزعة شكلية وأنه إنسان تافه ولايفهم بحق مفهوم اللعب[3] أما ارتباطاته الشخصية والفلسفيةفكانت مع

(١) المدرسة الأولية ، فى : الأعمال الكاملة ، اشراف برند ، المجلد الحادى عشر ص ٨ ، ص١٤ ، ص٧٤

(٢) انظر بصفة خاصة المدرسة الأولية ، الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ص٣٧٧ ومابعدها وأيضا الأعمال الكاملة، المجلد التاسع ، ص ٤٧٦ ملاحظات غير مطبوعة عن الأخوين شلجل فى برنتك : علم جمال جان بول ، ص ٣٧ – ٣٨ وص١٠٤

(٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ٧٤ – ٧٥ ، ملاحظة فى هامش ص٧٥ ، ص ٨٠ وتصدير الطبعة الثانية من «الثبت الخامس» (١٧٩٦) وهو يهاجم كتاب شيلر «رسائل حول التربية الجمالية للانسان»

هردروف هـ. ياكوبى . وأحيانا قد يتولانا الاعتقاد بأن جان بول كان ببساطة عالم نفس تجريبيا ممتازا فى القرن الثامن عشر : بل إنه يمكننا أن نقول إن «عناصر النقد» عند كمز هو من ضمن «مدرسة نقدية أرقى من المدرسة الموجودة فى بيننا» أى شيلر والأخوين شلجل[4] والغرض المعلن لكتابه هو - فى جانب منه علي الأقل - تحليل ذاتى وملاحظة ذاتية بطريقة ملموسة تماما . وكان لدى جان بول الكثير ليقوله عن نوع الرواية التى كان يكتبها هو نفسه ، الرواية الفكاهية المتسعة ومزجه الغريب الخيالى والحلم والعاطفة بما هو غريب وشاذ .

ولكن بينما احتفظ جان بول بقدر كبير من الاستقلال بين الأحزاب السياسية في العصر وكذلك الارتباطات بماض سابق فإنه اتفق مع الرومانسيين بشأن مسائل أساسية فى فن الشعر . ورغم تحفظه ضد الأخوين شلجل وشلنج فإنّ وضعه الأساسى هو : لقد أعلن فى تصدير الطبعة الأولى أن «المدرسة الأكثر حداثة على حق فى الجانب الرئيسى[5] ويجب اعتناق هذا كشيئ نهائى . ولم يقتصر جان بول فى الاعتماد على فريدريك شلجل بالنسبة لعدد من النقاط الخاصة[6] بل إن الآراء الأساسية فى الشعر عندهما متطابقة . ورغم أن جان بول حاول أن يحتفظ بتوازن رزين بين ما هو كلاسيكى وما هو رومانسى فى نظريته فإن لايمكن أن يوجد أى شك أين يكمن تفضيله فى التطبيق . ولكنه احتفظ كمعارض للأخوين بشلجل بإعجابه بالرواية الفكاهية

(4) كتابات تاريخية «لريشنز باشراف ارنست فورستر (ميونيخ ، ١٨٦٣) المجلد الثالث ، ص ٣٩

(5) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص١٩

(6) الأعمال الكاملة ، إشراف برند ، المجلد ١١ ، ص ١١٣ - ١١٤ ، ص ٢٣٢ ، ص ٥٦ - ٥٧ ، ص ١٥٧ ، ص ٢١٥ ولقد صادق جان بول على قول فريدريك شلجل إن كل الشعر يجب أن يكون رومانسيا ، الأعمال الكاملة ، المجلد ١١ ، ص ١١٣ ، عن فريدريك شلجل ، الشذرة ١١٦

الإنجليزية فى القرن الثامن عشر وريتشارد سون وفيلدنج بل وحتى سمولت والذى استُمِد منه فنه هو على الأقل فى جانب منه .

يقول جان بول إن الشعر لا يحاكى الواقع كما أنه ليس تعبيرا خالصا عن الانفعال الشخصى . إنه يهاجم الفن الطبيعى على أنه نزعة «مادية» ، والفن المفرط فى الغنائية أو العاطفية أو ذو الشطح الخيالى يعتبره «عدمية» فالفن الطبيعى مفرط فى أنه جزئى والفن المفرط فى الشطح مفرط فى العمومية والفن يجب أن يكون وحلة من الجزئى والعام[٧] ، إنه لايحاكى وهو يجب أن يغنى العالم . بل يجب بالأحرى أن نفك شفرة لعنة الأسرارية . ومن ثمّ لايمكن للشعر أن يكون تعليميا . إنه يقدّم علامات : «العالم كله فى كل الأوقات ملئ بالعلامات ، وقراءة العلامات هو ما ينقصنا ، إننا نحتاج إلى قاموس وأجرمية للعلامات ، والشعر يعلمنا القراءة»[٨] والشعر بتفسيره للعالم داخل أطرحه - يبدع عالما مصغرا ، عالما ثانيا ، يولده العقل[٩] .

ويحقق الشاعر هذا التفسير بالتخيل . وجان بول - مثل شلنج وأوجست فلهلم شلجل - يميز بين القوة الدنيا التى يسميها «الخيال» والتى هى ليست إلا الشطح الخيالى الأكثر قوة والأكثر ذاكرة حيوية وبين «التخيل» الأرقى الذى يجعل كل الأجزاء كُلاً واحدا ، والذى «يضفى طابعا كليا على كل شيئ»[١٠] ولدى الشاعر العظيم عبقرية وجان بول يميزها بحدة عن مجرد الألمعية ، فالألمعية جزئية بينما العبقرية تتطلب الانسان فى كُلِّيته : «كل قواه فى حالة

(٧) المصدر السابق ، ص ٢٢ ، ص٢٥ ، ص٣٧

(٨) المصدر السابق ، ص ٤٢٥ ، ص ٣٣٤

(٩) المصدر السابق ، ص ٢٣٥ ، ص ٢١

(١٠) المصدر السابق ، ص ٣٨

ازدهار فى الوقت نفسه»[١١] إن العبقرية تصور الحيـاة كلها وليس مجرد أجزائها والعبقريـة تحط على اللاشعور الذى هو أقصى قوة فى الشاعـر نظرا لأن الشعر من عـشيـرة الحلم والحلم هو شعـر لا إرادى[١٢] إن على الشـاعر أن «يسـمع» شخوصـه ولايكتفى بأن «يراها» ، على الشخص أن يخبره - كـما يحدث فى الحلم - ماعليه أن يقـوله وليس أن يخبر الشاعر الشخصـى : «إن الشاعر عليه أن يتفكّـر فيمـا إذا كان على الشـخص فى موقف معين أن يـرد بالإيجاب أو السلب أو أن ينبذه . إنه جثة غبية»[١٣] ولكن بينما يستطيع جان بول أحيانا أن يتحدث عن العبـقرية كما لو كانت متطابقة مع الغـريزة وأن الكتابة متطابقة مع الحلم فإنه يلحّ أيضا على دور الوعـى فى العملية الإبداعية . فهـو يرسم تفرقة مشكوكاً فيها بين الكل كما ينتـجه الالهام والأجزاء التى يمكن غرسها فى لحظة سلام[١٤] . إن جان بول يـرفض بشكل مؤكـد «حمّى العـاطفة» كإلهـام تعس ويصر دائما على أن الفن كله شعورى ويجب أن يكون شعوريا بشكل ذاتى[١٥] . وكثيرا ما يستخدم هو نفســه أطروحة «المزدوج» فى رواياته حيث يرسم وعياحًيا للإنسان الـذى يرى نفسه فـيضـاعف نفسه وينـقسم إلى نفسين : نفـس تعمل والأخرى تلاحظ . وفى رواياته نجد أن الإنسان مرتعب من صورته الخاصة فى المرآة ويلاقى بديله ويصنع شـخصـه الشمـعىّ وينظر إلى جسـمه ويتـساءل :

(١١) المصدرالسابق ، ص ٤٦

(١٢) المصـدر السـابق ، ص ٤٩ ، ١٩٦ وكتـاب ألبرت بجوين «الحب الرومـانسي والحلم» ص ١٦٧ ومـابعـدها يتضمن فصلا ممتازا عن أحلام جان بول .

(١٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٩٦

(١٤) المصدر السابق ، ص ٤٨

(١٥) المصدر السابق ، ص ٢٨ ، ص ٤٦ عن «الاستبصار» ، انظر . ص ١٢٣ ومواضع عديدة أخرى .

«شخص ما جالس هناك وأنا فيه . من ذلك الشخص؟»(١٦) وكذلك في نظريته في الشعر فالشاعر يشعر بالثنائية بين حياة الحلم التي يرسمها والتحولات المصاحبة للفن والتي لايمكن أن تكون سوى استغلال شعورى للغة . إن الشيئ الجديد في مناقشة جان بول للعبقرية والألمعية هو إقراره بوجود نمط متوسط : العبقرية «السلبية» ، الرجل الأنثى الذى تنقصه الإبداعية الحقة التى لدى العظام ولكنها الكلية مثل عبقريته . وهو يطرح موريتز ونوفاليس كمثالين(١٧) . وبالمثل الوعى ضرورى للفنان فإنه يوجد أيضا شعور «آثم» يدمر ويحلل عالم التخيل وغريزة اللاشعور(١٨)

ولقد استمدّ جان بول القسمة الرئيسية للشعر إلى كلاسيكى ورومانسى من الأخوين شلجل . غير أن جان بول يتجنب المصطلح «كلاسيكى» حيث أنه يربطه بالروعة والكمال من كل نوع وهو يفضل أن يتحدث عن الشعر اليونانى أو الشعر التشكيلى مقابل الشعر الرومانسى أو الشعر الموسيقى(١٩) والترنيمة التى تشيد باليونان واليونانيين «هذا الشعب الذى يسكر جمالا بدينهم العظيم الذى هو ملء العين والقلب»(٢٠) ، أى رؤية الشعر اليونانى . إنه مصطبغ بصبغة النحت وهو موضوعى ورائع وأخلاقى ومسالم بابتهاج ليس أمرا جديدا على قراء فنكلمان وفريدريك شلجل فى كتاباتهما فى بواكيرهما ، ولكن هذا أمر

(١٦) وخاصة ليبجبر فى «السبعينيات» وشوب فى «العملاق» تاريخ المزدوج فى الأدب مع فصل عن جان بول فى كتاب لأوتوكار فيشر الصادر فى براغ ١٩٢٩ بعنوان «المزدوج والفردى» وخاصة ص ١٧٩ ومابعدها وكتاب رالف تيمز بعنوان «الازدواجات فى السيكولوجيا الأدبية» كامبردج ، ١٩٤٩

(١٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ٤١ ، ص٤٤

(١٨) المصدر السابق ، ص ٤٩

(١٩) المصدر السابق ، ص ٥٦

(٢٠) المصدرالسابق ، ص٥٧

مدهش من جان بول الذى ليس عنده شئ من الروح اليونانية ، فعنده أن الحنين إلى اليونان يبدو له بالأحرى حلما رومانسيا على نحو أشد عنده من الألمان الآخرين ، فمن المؤكد أنه كانت هناك عقول أكثر رزانة وموضوعية عنه . ويصف الشعر الرومانسى على أنه النتيجة المباشرة للمسيحية التى اشتقت منها الفروسية والحب العذرى . «إن الشاعر على غرار بترارك الذى لايكون مسيحيا هو أمر مستحيل : إن مريم وحدها تضفى النبالة على كل النساء رومانسيا»[٢١] وفى الطبعة الثانية من «المدرسة الاعدادية» (١٨١٣) عدل جان بول نوعا من - استجابة لما وُجه إليه من انتقادات - من حديثه عن الرومانسية المسيحية : إنه الآن يعترف بأن هناك ملامح رومانسية عند هوميروس وسوفوكليس[٢٢] قبل المسيح بفترة طويلة وأن هناك رومانسية فى الشمال الأوروبى وفى الهند وفى الشرق الأدنى قائم على أديانهم غير المسيحية وهو الآن يضيف أيضا تفرقة بين الرومانسية فى الشمال الأوروبى والرومانسية فى الجنوب الأوروبى تمشيا مع مفاهيم طورها بوترفك والسيدة دى ستال . ولقد لاحظ بحساسية وهو يقوم بعملية مسح للشعر الحديث أن «كل قرن رومانسى له شكل مغاير»[٢٣] بل إنه يشك حتى فى قيمة كل الثنائيات من أمثال هذه الثنائية ، إن الأمر يبدو كما لو كنا قد قسمنا الطبيعة إلى خطين : خط مستقيم وخط متعّرج . وهو يلاحظ بمكر أن الخط المتعرج وكذلك الخط اللامتناهى هو الشعر الرومانسى ولكن ماذا يمكن للإنسان أن يكسب لفهم «الحياة الدينامية» من مثل هذه الانقسامات؟ إن الشعر الفطرى والشعر الوجدانى ، الشعر الذاتى والشعر الموضوعى لاتساعدنا على

(٢١) المصدر السابق ، ص ٧٥ - ٧٦ ، ص٦٩

(٢٢) المصدر السابق ، ص ٧٦ ، ص٨٠

(٢٣) المصدر السابق ، ص ٨٠

التفرقة بين الرومانسية المختلفة عند شكسبير وأريستو وسرفانتس أو الموضوعية المختلفة عند هوميروس وسوفوكليس وأيوب وقيصر[٢٤].

ويتناول جان بول الفرق بين الأجناس الأدبية بمعيار مماثل من الخفّة . وهو يضيف في الطبعة الثانية فصلا هزيلا عن الشعر الغنائي حيث يطرح - عابرا - الاقتراح المخيف وهو أن «الملحمة تقدم حَدَثاً يتطور من الماضي ، والدراما تقدم فعلا يمتد إلى المستقبل والشعر الغنائي يقدم انفعالا منغلقا في الحاضر»[٢٥] وهذا الترابط بين الأجناس الأدبية الرئيسية وأبعاد الزمن والدلالة الزمنية قد جذبت منذ ذلك الوقت خيال عدد كبير من الكتاب عن فن الشعر من دلاس إلى شتيجر[٢٦] . ولكن جان بول في مواضع أخرى يتجاهل هذا بل حتى يناقضه عندما يربط الملحمة بالماضي والدراما بالحاضر[٢٧] . وفي الممارسة يميزّ الملحمة عن الدراما ولكنه يناقش الرواية باستفاضة وهي تشغل في نظره وضعا متوسطا بين الاثنين . ومن ثم يستطيع أن يميِّز الرواية الملحمية عن الرواية الدرامية : إن الرواية الملحمية تشمل الرواية الرومانسية والتي هي مشابهة للحلم أو قصص الجنيات ، ومن ثمّ فهي لاتحتاج إلى بداية أو نهاية وتسمح بأي عدد من الحلقات الفاصلة (كما تفعل الملحمة في نظر الأخوين شلجل) . والرواية الدرامية أكثر اهتماما بالحبكة وتبدو لجان بول على أنها هي الشكل المفضل . ولكن بصفة عامة فإن جان بول يعتقد أن الرواية هي نوع من (الموسوعة الشعرية) ، وهي جنس أدبي يسمح بحرية كبيرة[٢٨]

(٢٤) المصدر السابق ، ص ٧٤ - ٧٥

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٢٥٤

(٢٦) إ.اس. دلاس : فن الشعر ، لندن ، ١٨٥٢ ، اميل شتيجر : «أصول فن الشعر» ، زيوريخ ، ١٩٤٦

(٢٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادي عشر ، ص ١٤٢

(٢٨) المصدر السابق ، ص ٢٣٢

إن الحبكة والدافع مقابل الشخصية تتناقضان وتفترض الحبكة المعنى ، ولكن في إطار الشخصية فحسب ، ويجرى التفكير فيها على أنها تتبع ابتداع الشخصية . والدافع يعد خطرا إنْ كان هناك افراط فى الصرامة أو التطرف . وقد رأى جان بول علاقات عديدة بين الحبكة والدافع والشخصية . فمثلا قد أشار إلى أن الشخصيات الشديدة الصرامة ليست صالحة للرواية لأنها تقرر كل فعل مقدما ، ومن ثمّ تجعله مما يمكن التنبؤ به مقدما بينما الشخصيات السلبية الخالصة تسبب دمارا على نحو أكبر لأنّها تنقل العبء إلى الحبكة والتى تتحلل آنذاك بسهولة إلى سلسلة من الأحداث القائمة على الصدفة[٢٩] . وجان بول وهو يناقش الشخصيات يطبّق مثاله عن الوحدة بين الجزئى والكلى : وكل شخصية مضحكة حتى لو كانت والترشاندى أوالعم توبى يجب أن يكون لديها شيئ يجعلها كلية ورمزية ، وكل شخصية كلية يجب أن تصطبغ بصبغة فردية لكى تكون شخصا يتحدث ويمكن تذكّره . زيادة على ذلك فإن جان بول يدافع عن الشخوص المثالية الكاملة رغم أنه يصعب للغاية تناولها نظراً لأنّ العمومية تتزايد مع المثالية[٣٠] ومع هذا يجب أن يصوّر الشاعر عالما كاملا ، يجب أن يصور جحيما وهيكلا متكاملا للآلهة عليه أن يصور شياطينه المفردة وملائكته المفردة على السواء[٣١] وعليه أن يصور السلسلة الكاملة للأنماط الإنسانية : «أجناس الانسان الباطنى» و«أساطير النفوس»[٣٢] لكى يبدع عالمه الثانى . ويذهب جان بول إلى أن الشعراء لايحتاجون إلى أن يعرفوا هذه المواقف والشخوص فى الحياة الواقعية ، ففى كل إنسان توجد كل أشكال الإنسانية والشاعر يعرفها كما لو كان عن طريق التنبؤ ، إنه يعرف كُلاً من كاليبان وآريل

(٢٩) المصدر السابق ، ص ٢٣١

(٣٠) المصدر السابق ، ص ٢٠١

(٣١) المصدر السابق ، ص ٢٢ ، ص ١٩٧

(٣٢) المصدر السابق ، ص ١٩٤

. وسوف يجد القارئ الشخوص حقيقية وحقة ، حتى لو لم يكن قد التقى بها في الحياة الواقعية وذلك لأن الشاعر هو الذى يعطى الحديث والوعى للإنسانية(٣٣) . ويدافع جان بول عن رأيه بقوله إن كل شخصية تحتاج إلي «نغمة سائدة» ، وإن كان يعترف بأن الشاعر العظيم يمكن أن يوفّق بقناعة بين كل المعالم المتنافرة تنافرا شديدا(٣٤) . والشخصيات لابد أن تكون لها «كلمات جذرية» أى لابد أن تكون لها مصطلحها وقاموسها الخاص ، ولكن يجب أن تتميّز بمعالم فيزيائية - وأحيانا لاتكون إلا معلَمًا واحدا - وأن تتميز حتى بأسمائها(٣٥) . ولابد أن جان بول كان واحداً من أوائل الروائيين الذين فكروا باستفاضة فى تسمية الشخوص الروائية . وبطبيعة الحال فإنّ معاييره فى الحكم ليست إطلاقا تلك الخاصة بمحاكاة الواقع والوهم الشديد . إنه يسمح للروائى بأن يزوّد شخوصه بفطنته وتخيله ، حتى ولو تكلّمت لغتها بإرادتها وعاطفتها الخاصة(٣٦) . وبعض هذه التمييزات تبدو غير مقنعة تماما أو فى معظمها تبدو قاصرة على أنماط خاصة جدا للرواية . كما أن ملاحظات جان بول عن الأسلوب لاتزيد إلاّ قليلا عن أن تكون دفاعات عن تطبيقه الخاص : وهو يفضل الصور اللفظية «البصرية» على «السمعية» ، وهو يدافع عن التعسّف المجازى والنثر الإيقاعى ، وهو بطبيعة الحال يحب التورية والتلميحات المكتسبة، حيث أن الفن اللفظى وثيق الصلة بالفطنة ، والفطنة وثيقة الصلة بالتخيل(٣٧) .

(٣٣) المصدر السابق ، ص ١٩٣

(٣٤) المصدر السابق ، ص ٢٠٨ - ٢٠٩

(٣٥) المصدر السابق ، ص ٢١١

(٣٦) المصدرالسابق ، ص ٢١٢

(٣٧) المصدر السابق ، ص ٢٦٠ ، ص ٢٧٥ ، ص ٣٠٢ ، ص ١٧٧ ومابعدها .

ونحن نجد أن الفصول المخصصة للفطنة والفكاهة والكوميديا هى بعدة طرق الأكثر أصالة فى «المدرسة الأولية» إنها من أوائل المحاولات التى تتناول هذه المفاهيم بشكل تأملى فى سياق فن الشعر وثبت أنها ذات تأثير فريد . ومناقشات ف.ت. فيشر مصدرها جان بول ، وأعاد كولردج طرح آرائه ، واستخدمها مرديث[٣٨] . ولكن بينما على الإنسان أن يقدر القيمة التاريخية لتصنيفات جان بول وعبقرية بعض صياغاته يبدو من المستحيل أن نقنع اليوم بالفروق التى طرحها . وسبب من أسباب فشل جان بول هو نقص التفرقة الواضحة بين علم النفس وفن الشعر . وإنّ تعريفات الكوميدى والمليئة بالفطنة والفكاهى يمكن أن تكون بكل بساطة مادة علم النفس الوصفى مثل التعريفات الخاصة بالحب والكراهية والفرح واليأس أو أى انفعال آخر[٣٩] . والمسألة لاتصبح جمالية إلاّ إذا تركزت على الاستخدام حيث يوضع الكوميدى أو الفكاهى فى سياق العمل الفنى أو حسب وظيفته فى الأشكال الجزئية مثل الكوميديا أو الهجائية أو على أساس الطرق التى تحدد الموقف الشامل لمؤلف بعينه . وجان بول لايرسم هذه الفروق بل هو يحاول بالأحرى أن يصف بتطوير تنويعات الكوميدى ويفسر الكلمات ليجعل معناها يتطابق مع مثله .

وهكذا نجد أن «الفطنة» عند جان بول هى قوة سيكولوجية بعيدة بالكلية عن الكوميدى . إن الفطنة هى اكتشاف أوجه التشابه بين الذاتيات غير

(٣٨) انظر : فريدريك فيشر «علم الجمال» الجزء الأول (روتلبخن ، ١٨٤٦) عن الكوميدى الموضوعى (الهزلى) والكوميدى الذاتى (الفطنة) والكوميدى المطلق (الفكاهة) ، عن جان بول ، المصدر السابق ، ص ٣٥٤ – ٣٥٥ ، ص ٣٨٥ وفى مواضع متفرقة . اس.ن كولردج : «النقد المتنوع» بإشراف ت.م.ر ايسور ص ١١٧ – ١٢٠ ، ص ٤٤٠ – ٤٤٦ جورج مرديث : «عن فكرة الكوميديا واستخدامات الروح الكوميدية» (١٨٧٧)

(٣٩) إننى أتقبل هنا وجهة نظر كروتشه وإن لم يكن بشكل كامل . انظر «الفكاهة» فى «مشكلات علم الجمال» (١٩٠٢ ، الطبعة الرابعة . بارى ، ١٩٤٩) ص ٢٨١ انظر أيضا «علم الجمال» (بارى ، ١٩٤٦) ص ١٠٠ ، ص ٢٨٥

المتماثلة[٤٠] ويميز جان بول حينئذ بين فطنة الفـهم والفطنة البصرية التصويرية . إن الفطنة التصويرية هامـة فى الفن إنها تستطيع أن تجسّد بشكل حى جـسما أو تجسد نفسا[٤١] . وهكذا فإن الفطنة هى القوة المجازية بصفـة عامة ، إنها القوة الشاعـرية نفسها ، وهى فى خـدمة النظرة الرمزية للعـالم . ويمكن الدفاع عن التورية كـتقنيـة لاكتـشاف التشـابهات البـعيـدة وأحداث الدهشة بالتـطابقات و«الأزواج المتوحـدين بدون الحاجة إلى قس لعـقد الزواج»[٤٢] ، وأيضا (وهى نقطة هامـة) لإظهار حريتنا من الـتبعـية للعـلاقة بجذب الانتـباه إلى العـلامة نفسها[٤٣] . إن الفطنة هى المحرر الأكبر والتى تقـيم المساواة . ولقد كتب جان بول بفصاحة كيف أنّه من الضرورى بالنسبة للألمان أن يغرسوا الفطنة لأن الفطنة سوف تعطيهم الحرية والمساواة بقدر ما تعطيهم الحرية والمساواة الفطنة[٤٤] . وهكذا نجد أن الفـطنة أساسيـة للشعـر ومطلوبة فى المجتـمع الصحى والحـر . ولكن الفطنة لاتفـعل هذه الأشيـاء إلاّ لأن جان بول لايميـز بين الفطنة الاجتـماعـية والفطنة فى الأدب . لقـد تصـور المصطلح فى الإطار الـسـيكولوجى واللغـوى وليس فى الأطر الجـماليـة . إن الفطنة منفصلة تمامـا عن الكوميـدى ومن ثم يصعب أن نميزها (برغم جهود جان بول) عن «البـراعة» و«اللمّاحية» بل وحتى «الابتكار» التى ارتبط بهـا المصطلح تاريخيا . فلو كـانت الفطنة والبراعـة هما على هذا فإنّ الأعمال ذات القوة التركيبيـة مثل كتاب إمانويل كانت «نقد العقل الخالص» من أعمال الفطنة .

(٤٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٥٨

(٤١) المصدرالسابق ، ص ١٧٠

(٤٢) المصدر السابق ، ص ١٧٨

(٤٣) المصدر السابق ، ص ١٧٩

(٤٤) المصدر السابق ، ص ١٨٤ ومابعدها

وبالمثل يرى جان بول الكوميدى على أنه ظاهرة عامة فى الحياة ، لكن هنا وينخرط جان بول فى الميتافيزيقا . إن الكوميدى هو «لاعقل لامتناه قائم على الحدس حسيا» ، إن هناك «تقابلا موضوعيا بين سعى الموجودات للمضحك أو كونها مضحكة وبين العلاقة الحدسية الحسية»(٤٥) ، وهناك أيضا تقابل ذاتى يشرحه جان بول بأن «يعير» بصيرتنا للموضوع ، للشيئ المضحك . فلْنتأمّل فى المثال الذى ضربه جان بول : لماذا كان سانكوبانزا فى رواية «دون كيشوت» لسرفانتس يمضّى ليلة بطولها معلقا على خندق ضحل؟ إن سلوكه غير معقول لأنه لايستطع أن يعرف أنه لاتوجد هوة عميقة وبشكل معقول وهو لايريد أن يخاطر بسقوطه سقطة مميتة . زيادة على ذلك «إذا ما أعرنا بصيرتنا» لسانكوبانزا فإن هذا لايصف ما يحدث بالفعل . فإذا نحن «أعرْنا» معرفتنا لسانكوبانزا فإنّ عمله سيكون مجرد فعل ملئ بالعبث والسخف(٤٦) . بجانب هذا، حتى لو طُرح «الانتساب» إلى الكوميدى - وهو مصطلح سيتناوله فيما بعد فيشر ولْبس(٤٧) - فإنه غير قادر على أن يعتني بكل التنويعات المتعلقة بالكوميدى . ومع هذا فمن المؤكد أن جان بول على حق برفضه نظرية هوبز عن الضحك (وبالتالى سيجرى رفض برجسون فى القرن العشرين) باعتبار أن النظرية مستمدة من شعور بالتفوق ، أى «المجد الفجائى»(٤٨) وهو يعرف أن

(٤٥) المصدر السابق ، ص ١٠٢

(٤٦) المصدر السابق ، ص ٩٧

(٤٧) المصدر السابق ، ص ٩٩ فيشر : علم الجمال ، المجلد الأول ، ص ٢٨٥ تيودور ليبس : الكوميدى والفكاهى (هامبورج ، ١٨٩٨) ص ٦٠ ومابعدها

(٤٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٠٨ ولقد استخدم أديسون وفولتير ويتى وجوته مثل هذه الحجج ضد هوبز . وبالنسبة لبيان حديث موجه ضد هوبزوبرجسون انظر . ماكس استمان : «متعة الضحك» ، نيويورك ، ١٩٣٦

الضحك قد يكون طفليا وذا طبيعة حسنة ، ونحن لانعبأ إذا ما ضحك مئات وآلاف معنا .

ورغم أن الأمثلة مستمدة من الأدب فإن مسألة الكوميدى ليست مركزة على الاستعمال الجمالى . والأمر صعب بالنسبة للفكاهة ، وهى ظاهرة محددة على نحو أكثر تضييقا وقد استطاع جان بول أن يصفها فى أطر القيم الفنية . لقد انطلق من مفاهيم الفيلسوف الألمانى كانت ، والفكاهة عنده نوع من الكوميديا ، الكوميديا الرومانسية . إنها «الجليل مقلوبا» ، إنها «تقى الفرد بالأحرى تقى المتناهى بالتضاد مع الفكرة . إن الفكاهة لاتعرف أى حمق فردى، لاتعرف الحمقى (كما فى الهجائية) بل ما تعرفه هو العالم الأحمق والمجنون»[49] وهنا يرفع جان بول للذروة التطور الذى كان يطرأ على هذا المصطلح فى السابق فى انجلترا . فى البداية ارتبطت الفكاهة «بالمضحكات» ، بالغرائب ، «بالشخوص المضحكة» ، بالذين يمتطون الجياد من الهواة . ولم يحدث إلأ فى القرن الثامن عشر أنها بدأت تكتسب نغمة خفية جادة أوعاطفية[50] . وأصبحت مع جان بول شكلا خاصا للكوميديا يتضمن فلسفة للتسامح وتصورا جادا للعالم . استبصارا بتناقضاته وتجاوزا عن حماقاته . وفكاهة جان بول مرتبطة ارتباطا وثيقا بالوسواس المرضى . إن أشد الأمم جدية وأكثرها سوداوية انجلترا هى أشدها فكاهة ، وإن أكثر الأوقات تراجيدية فى التاريخ تلد أعظم الفكاهيين . وعلى عكس الفكرة القديمة القائلة إن الفكاهة

(٤٩) المصدر السابق ، ص ١١٢

(٥٠) انظر تاريخ المصطلح فى «تعريفات الفكاهة» فى فرديناند بالدنسبرجر : «دراسات فى التاريخ الأدبى» (باريس ، ١٩٠٧) ص ١٧٦ ومابعدها . وكَمْز فى «عناصر النقد» (الطبعة التاسعة ، أدنبره ، ١٨١٧) المجلد الأول ، ص ٢٣٢ يقول . «هذه الصفة (الخاصة بالفكاهة) ترجع إلى مؤلف وهو يستهدف أن يكون رزينا وجادا برسم موضوعاته بألوان تبعث الطرب والضحك» عن المجلد الأول من هذا «التاريخ» ص ١٢٠

هى رأى مشوّه يجد جان بول الفكاهة أنهـا على العكس تماما ، إنها أكبر نظرة للعالم اتساعا وحـرية ، إنها المظهر المرئى للأبدية . وبلغة الميتافيـزيقا المصطبغة برأى شلنج فإنّ جان بول يتبنى هنا قوله إن المتناهى إنما تفنيه الفكرة الخالدة(٥١) .

وواضح أن مفهـوم جان بول عن الفكاهة قريب جدا من مفهـوم السخرية الرومانسية كما طوّرها فريدريك شلجل(٥٢) . إن جان بول يشبه شلجل فى أنه يدافع عن الوعى الكامل عند صاحب الفكاهة . وعلى سبيل المثال هو يدرك أن سترن هو فنان واع جدا ، ويقول إن الاستغلال الواعى مكّنه حتى من استخدام القذارة والفحش لأن الفكاهة تضفى علـيها طابعـا حيـاديا . والأجلاف عند الروائى سويفت أو «حجـرة لبس السيدة» التى صدمت ثاكـرى لم تصدم جان بول(٥٣) والمهرج فى الدرامـا يجرى الدفـاع عنه على أنه هو جوته الكومـيديا . لكن السخرية بالمعنى الضـيق يحددها جان بول على أنها «شبيـهة بما هو جاد» وهى بصفة عامة توقيف للطيش والمزاح ، وأنها مـجرد نزعة جمالية خالصة(٥٤) . ولدى جان بول شك عمـيق فى النزعة الجمالية الخالصـة : وروايته «العملاق» (١٨٠٠ - ١٨٠٣) والتى كتـبهـا قبل كتـابه عن علم الجمـال مباشـرة تصور مخاطر هذه النزعة فى شـخصية روكايرول الشيطانية التى تدمـر ذاتها والشعور المزدوج للمثل والمـشاهد هى عند جان بول إغـراء شخصى عـظيم ناضل ضده طوال حياته(٥٥) . وتمييـزاته المتطورة بين الكوميدى والسـاخر والفطن والفكه -

(٥١) المصدر السابق ، ص ١١٦ ، ص ١١٣ ، ص ١١٤ - ١١٥

(٥٢) انظر الفصل عن فريدريك شلجل فى هذا المجلد وكذلك ما جاء عن السخرية .

(٥٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص١٢٤ وانظر برند : علم الجمال عن جان بول ص ١١٠ - ١١١

(٥٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٢٤

(٥٥) بالنسبة لهجوم جان بول الروائى على النزعة الجمالية انظر :ك. أو نبور : إشكالية النزعة الجمالية فى الأدب الألمانى (ميونيخ ، ١٩٢٣) ص ١٨٢ ومابعدها .

تفيد - فى جانـب على الأقل - فى إقامة مثاله الخاص ، وهو مـثال يجمع ما بين الجـمالى والأخـلاقى ، إنه رؤية للعالم ترى تنافـره وحمـقه لكنه يـصوره باهتمام وتعاطف .

هذا ويصعب أن يكون جـان بول ناقدا تطبيـقيا جـيدا وبطبيعـة الحال من الممكن أن نجمع حشـدا هائلا من الآراء من كتاباته المتنوعة عـن معظم الكتاب الألمان والكتـاب الأجـانب القليلين[٥٦] . وقـد يلقى هذا الضـوء على مكانتـه النظرية العامـة مثل توقيره لهـردر وبروده إزاء شيلر وجوته ، وثنائه المسـتفيض على كثـير من المعاصرين : تيك ، نوفـاليس ، فوكيه (الذى بالغ فى تمـجيده) وإ.ت.أ. هوفمان الذى أدخـله فى عالم الأدب وإن كان قد أصيـب بالإحباط من جراء كتـاباته المتأخرة[٥٧] . ويمكننا أن نجمع عددا من المـلاحظات التقديرية عن الروائيين الانجليـز فى القـرن الثـامن عشـر . ولدى جـان بول الاعجـاب الرومانسى المعتاد تجاه شكسبير ، لكنه ندّد بقصيدة «الفردوس المفقود»[٥٨] لملتون . ويبدو أن مدحه لموليير يتعارض مع رأى أوجست فلهلم شلجل فيه ، فهو رأى يحط من قدره ، لكنه صادق أيضا على تفاصيل شلجل للمسرحيات الهزلية[٥٩] .

(٥٦) الكثير مجموع فى برند . علم الجمال ، وفى بول نرليتش : «جان بول ورفاقه المعاصرون» ، برلين ، ص ١٨٢ ومابعدها .

(٥٧) انظر : «المحاضرة» عن هردر والتى ينهى به كتابه «المدرسة الأولية» ، الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ص ٤٥ ومابعدها . وهو يستعرض فوكيه ، وفى الأعمال الكاملة المجلد السادس عشر ص ٣٥٧ ، ص ٣٦٠ ، ص ٣٧ كتب جان بول مقدمة لكتاب الشطح الخيالي لهوفمان (١٨١٤) المصدر السابق ص ٢٨٨ - ٢٩٣ وبالنسبة لعلاقاته بتيك ونوفاليس الخ ، انظر : برليتش ، ص ٢٤٦ ، ص ٢٥٠ ، ص ٢٥٢ ، ص ٢٥٣ - ٢٥٦

(٥٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ٢٠٠ - ٢٠١ ، عن ملتون ص ٢٢٧ وشكسبير كان «إلهه» وكتب هذا فى ٢١ مارس ١٨٠٥

(٥٩) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٢٣

وعلى أى حال فـإن القليل من كل هذا يقوم أو يتأسس عـلى التحليل أو على التشخيص . ولقـد قام جان بول بالفعل بعرض تحليلى لكن مـعظمه خفيف . والبحثـان المستفيـضان عن السيدة دى سـتال وكتابيهـا «عن الألمان» و«كورين» قاسيان ونفّاذان . إنهمـا يظهران نزعتها العاطفية وسطحيتـها فى فهمها للأدب والفلسفـة الألمانيين[٦٠] . والعلامـة البارزة عنـد جان بول هى الفـقرة المُحَـبَّذَة لكتاب شوبنهـور «العالم كإرادة وامتثـال» (١٨٢٥) وكان هذا الكتاب فى ذلك الوقت يكاد يكون قد تجاهله تمامـا أصحاب العروض التحليليـة والجمهور[٦١] . بالإضافة إلى ذلك لايكاد يكون المرء مستـعدا للنظر الراقى لجان بول فى مجال النقد التطبيقى . وهو يلاحظ أن مجموعة من العروض التحليلية قد تكون أكثر فائدة للفنان من عـلم الجمال الحديث : «فـى كل عرض تحليلى ممتاز يتـخفى أو يتكشف على جمال حسن ، بل أكثر من ذلك فإن العرض التحليلى المطبق والحر والأقصر إيجازا من كل شئ هو أوضحها»[٦٢] . وهو يمكنه أن يقول : إن خير فن للشعـر هو أن يشخّص كل الشـعراء[٦٣] . ولقد بذل بعض الجـهد من هذا النوع وهو يقوم - مثلا - بعملية مسح للأسلوب النثرى للمؤلفين الألمان الرئيسيين[٦٤] ، لكن التشخـيص نفسه يكاد يكون قاصرا كلية على مـا هو مجازى من النوع الذى سُمّى فيما بعد «انطباعيـا» . وهذا يتفق مع آرائه القائلة إن الناقد عليه فحسب أن ينوه بالجماليات وأن النقد ليس إلا شعـرا جديدا موضوعه العمل الفنى[٦٥] وهذه

(٦٠) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ٢٩٧ ، ص ٣٢٩

(٦١) الأعمال الكاملة ، المجلد السادس عشر ، ص ٤٦٨

(٦٢) المصدر السابق ، ص ٦ من الملاحظات فى الهامش

(٦٣) الطبعة الأولى من «المدرسة الأولية» (هامبورج) ، ١٨٠٤) ص ٨٠٥ ومابعدها .

(٦٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ٢٥٩

(٦٥) المصدر السابق ، ص ٣٤٣

هى النتيـجة المنطقـية للرأى المتطرف عن الكليـة التى صاغهـا جان بول : «إن أفـضل ما فى كـل مؤلف هو مـاليس في الجـزئى والذى لايمكن إظهـاره على الإطلاق لأن روعة النصّ لاتتحمل الإشـارة إلى التفاصيل»[٦٦] . لكن هذا هو تحليل نقدى وكل ما علينا أن نقولـه عن نظرية جان بول الأدبية يجب أن يظهر على أنه ليس مجـرد شعر عن الشعـر ، بل هو بناء عقلى جاد ، وقوته قـائمة بالضبط فـيما يـرســمه من فروق وفى التـعريفـات وفى الأوصاف وليس عن المؤلفين أو الأعمـال بل عن المقولات وأحابيل التقنيـة الخاصة بالرواية وطبـيعة الفكاهة .

(٦٦) مخطوطة وردت عن برند «علم الجمال» ص ٧٧

المصادر والمراجع

1. Schelling is quoted from *Sämtliche Werke*, ed. K.F.A. Schelling 14 vols. 1856-61. Letters and poems can be found in *Aus Schellings Leben in Briefen*, ed. G.L. Plitt, 3 vols. 1869-70. From the extensive literature I use M. Adam, *Schellings Kunstphilosophie*, in Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte, 4, 1907; and Jean Gibelin *L'Esthétique de Schelling d'après la Philosophie de l'art*, Paris, 1934 .

2. Novalis is quoted from *Gesammelte Werke*, ed. Carl Seelig, 5 vols. Zürich, 1945. Eduard Havenstein, *Friedrich von Hardenbergs aesthetische Anschauungen*, Palaestra, 84 (Berlin, 1909) is of little use . Helmut Rehder, "Novalis and Shakespeare," *PMLA*, 63 (1948), 604-24, interprets Novalis' pronouncements well.

3. Wackenroder is quoted from *Werke und Briefe*, Berlin, 1938; reprint (1948). There are three good essays on Wackenroder, of which the last is easily the best: Heinrich Wölfflin, "Die Herzensergiessungen eines Kunstliebenden Klosterbruders," in *Studien zur Literaturgeschichte: Michael Bernays gewidmet* (Hamburg, 1893). pp. 61-73; I. Rouge, "Wackenroder et la genèse de l'esthétique romantique," in *Mélanges Henri Lichtenberger* (Paris, 1934), PP. 185-203; and Gerhard Fricke, "Bemerkungen zu Wilhelm Heinrich Wackenroders Religion der Kunst," in *Festschrift Paul Kluckhohn und Hermann Schneider gewidmet* (Tübingen, 1948), pp. 345-71.

4. Tieck's criticism is quoted from *Kritische Schriften*, 4 vols. Leipzig 1848-52 (cited as *Kri. Schr*) and from *Das Buch über Shakespeare*, ed. Henry Lüdeke, Halle, 1920. Full discussions are in Robert Minder, *Un poète romantique allemand: Lud-*

wig Tieck, Paris, 1936; and in Edwin H.Zeydel's *Ludwig Tieck, the German Romanticist*, Princeton, 1935. On his relations to English literature see H. Lüdeke, *L. Tieck und das alte englische Theater*, Frankfurt, 1922; and Edwin H. Zeydel, *Ludwig Tieck and England*, Princeton, 1931. On Calderón and Tieck: J J. Bertrand, *Tieck et le théâtre espagnol*, Paris, 1914. Incidental discussion of criticism in Raymond M. Immerwahr, *The Esthetic Intent of Tieck's Fantastic Comedy*, St. Louis, 1953. More specialized articles, etc. are quoted in Minder's bibliography .

5. Jean Paul's *Vorschule der Aesthetik* is quoted from Vol. *II* of *Sämtliche Werke*, ed. Eduard Berend, Weimar, 1935 (cited as *SW, II*) Eduard Berend's *Jean Pauls Aesthetik* (Berlin, 1909) is the best study .

(٤)

من جفري إلى شيلي

لم تكن فى انجلترا - مقابل القارة - أى حركة « رومانسية » ، وذلك إذا ما قصرنا معنى مثل هذا المصطلح على البرنامج الواعى ونعتبر الاسم الدقيق أمرا حاسما . ورغم أن مصطلح « الرومانسى » قد انتشر إلى القارة الأوربية من انجلترا فى القرن السابع عشر واتخذ له فى انجلترا المعنى الأدبى المنسوب إلى الروايات الخيالية فى العصور الوسطى والملاحم (أريوستو ، تاسو) والمنحدر منها ، فإننا مع هذا نجد أن تطوير التقابل بين الرومانسى والكلاسيكى يخص الأخوين شلجل . وعندما استخدم الشاعر كولردج الفرق بين الاثنين فى محاضراته عام ١٨١١ فإن من الواضح أنه استخدم هذا الفرق من أوجست فلهلم شلجل . ولكن لما كانت هذه المحاضرات لم تطبع آنذاك ، فإن الفرق لم يشع فى انجلترا إلا من خلال كتاب السيدة دى ستال « عن ألمانيا » (١٨١٣) والذى نشر أولا فى لندن بالفرنسية ، وسرعان ما ظهرت له ترجمة إنجليزية . وجرى عرض الكتاب على نطاق واسع وبشكل محبب وغالبا ما جرى تكرار الفرق بين الكلاسيكى والرومانسى . ولقد وجهت السيدة دى ستال الانتباه إلى شلجل ، وسرعان ما ظهرت « المحاضرات الدرامية » فى ترجمة إنجليزية أعدها جون بلاك (١٨١٥) . ثم جرى استخدام الفروق التى رسمها شلجل وآرائه حينذاك واقتبسها وخاصة من قبل هازلت وسكوت ، ولكن أيضا من عديد من الكتاب الثانويين [١] .

وعلى أى حال لم يتبين أى من الشعراء الإنجليز إذّاك أنه رومانسى أو يعترف بالصلة بالنسبة لهذه المسألة منسوبة إلى عصره وبلده . ولم يقم كولردج كما لم يقم هازلت بمثل هذا التطبيق . ولقد رفضه بايرون رفضا

(١) وارد هذا على نحو موثق بشكل كامل فى ويليك : « مفهوم الرومانسية فى التاريخ الأدبى » ، مجلة الأدب المقارن ، العدد الأول (١٩٤٩) ص ١ - ٢٣ ، ص ١٤٧ - ١٧٢

قاطعا : رغم أنه عـرف شلجل بل وكرهه بشكل شخصى كما اعـترف بأنه قرأ كتاب « عن ألمانيـا » واعتبر التفـرقة بين الرومانسى والكلاسيكى مـجرد جدال مـتعلق بالقـارة الأوربية . ولقـد كان هـناك رجل فى شركـة استـرالية يعـمل جاسوسا فى إيطاليـا طرح المسألة على نحو أفضل فقد كتب تقـريرا جاء فيه أن بايرون ينتمى إلى « الرومانسى » وأنه « كتب واستمرّ فى كتابة شعر ينتمى لهذه المدرسة الجديدة » [٢] .

ومصطلحات « رومانسى » و « رومانتيكى » و « رومانسية » استخدمها فى انجلترا لأول مرّة كارلايل إشارة إلى الألمان ، لكن لم تتـأسس مدرسة رومانسية إنجليزية فى كـتب ونصوص التاريـخ الأدبى حتى سنوات ١٨٥٠ ، وواضح أن هذا بتأثير القارة الأوربية [٣] . وعلى أى حال فإن عينة المصطلحات فى انجلترا لا يجب أن تطمس حقيقة أن الكتـاب الانجليز كان لديهم منذ وقت مبكر وعى واضح بأن هناك حركة فى طريقها ترفض المفـاهيم النقدية والممارسات الشعرية فى القرن الثامن عشر ، وأنها شكّلت وحدة ، وأن لها نظائر فى القارة الأوربية وخاصة ألمانيـا . وبدون مصطلح « الرومانسيـة » نستطيع أن نتتبّع خـلال فترة قصيرة التحول عن التصور السابق لتاريخ الشعر الانجليزى باعتباره تقدّما موحدا

(٢) هناك نسخة من كتاب « عن ألمانيا » مع مذكرة مطولة لبايرون فى جامعة هارفارد . ولقد أرسلت السيدة دى ستال « محاضرات » شلجل إلى بايرون . انظر : « رسائل ومذكرات » لبايرون بإشراف لورد بروترو (لندن ، ١٩٠١) الجزء الثانى ، ص ٣٤٣ ، عن الجاسوس الشرطى ، المصدر السابق ، الجزء الرابع ، ص ٤٦٢

(٣) كلمة « رومانسى » كانت تشير فى ١٨٢٧ إلى الإيطالى جروسى . « مذكرتان » بإشراف س . ا . نورتون (نيويورك ، ١٨٩٨) ص ١١١ و « الرومانتيكى » فى ١٨٢٧ فى « حالة الأدب الألمانى » . و « الرومانسية » فى ١٨٣١ فى مقال عن شيلر . الأعمال ، نشرة سنتنرى (لندن ، ١٨٩٠) صفحات ٢٦ ، ٥٢ ، ٢٧ ، ١٧٢ ونجد أول ورود لمثل هذه المصطلحات بالنسبة لرومانسى عام ١٨٨٢ وبالنسبة الرومانتيكى عام ١٨٣٠ وبالنسبة للرومانسية عام ١٨٤٤

من وولر ودنهام إلى دريدن وبوب والذى كان لا يزال مقبولا فى كتاب جونسون « حياة الشعراء » إلى وجهة النظر المقابلة التى صاغها بقوة فى عام ١٨٠٧ سوذى [٤] : « إن الوقت الذى انقضى من أيام دريدن إلى أيام الشاعر الكسندر بوب هو العصر المظلم للشعر الإنجليزى » [٥] . ولكن لم يكن هذا مجرد رأى جماعة ثورية وهى جماعة صغيرة تكونت من وردزوورث وسوذى وكولردج . لقد كان هذا مفهوم الأدب الانجليزى الذى تقبله ورّحبت به أيضا المجلة ذات النفود الكبير (مجلة إدنبره) ومتحدثها النقدى فرنسيس جفرى (١٧٧٣ - ١٨٥٠) . ومن سخريات التاريخ أننا يجب أن نتذكر جفرى اليوم - إلى حد كبير - بسبب عدائه لوردزوورث وبسبب افتتاحه الذى وصف فيه « نزهة » [٦] بأستاذية : « إنها لن تجدى إطلاقا » . وهكذا يُعد جفرى كلاسيكيا جديدا ، إنه الناجى المتبقى من القرن الثامن عشر ، أو حسب المدافعين عنه هو رائد أصحاب النزعة الإنسانية الأمريكيين وهو أيضا رائد وحوارى للنزعة المعادية للرومانسية [٧] . والجُمَل الأولى من عرضه للملحمة « ثالابا » [٨] لسوذى فى

(٤) روبرت سوذى (١٧٧٤ - ١٨٤٣) شاعر وأديب انجليزى أصبح من الاشتراكيين ثم تحول إلى حزب المحافظين . له « حياة نلسون » (١٨٠٣) وله ملحمة « لعنة كهاما » (١٨١٠) . (المترجم) .

(٥) مدخل إلى « نماذج من الشعراء الإنجليز المتأخرين » (لندن ، ١٨٠٧) ، ص ٢٩ من المقدمة .

(٦) قصيدة كتبها وردزوورث عام ١٨١٤ وتقع فى تسعة كتب وهى تشكل الجزء الأول من قصيدة فلسفية كبرى عن الإنسان والطبيعة والحياة الإنسانية فى ثلاثة أجزاء ولكن المؤلف لم ينفذ إلا هذا الجزء . وكان العنوان الشامل للقصيدة هو « المتوحد » . (المترجم) .

(٧) أنظر : ماريت دى هيوز : « انسانية فرنسيس جفرى » مجلة اللغة الحديثة ، العدد ١٦ (١٩٢١) ص ٢٤٣ - ٢٥١ ، بايرون جوير : « فرنسيس جفرى ومقالته عن الجمال » مجلة هنتجتون لبيررى الفصلية العدد ١٣ (١٩٤٩ - ١٩٥٠) ص ٧١ - ٨٥ ، جيمز اجريج : « فرنسيس جفرى بمجلة ادنبره » .

(٨) العنوان الكامل « ثالابا المدمّر » قصيدة كتبها سوذى عام ١٨٠١ (المترجم)

العدد الأول من « مجة أدنبره » (١٨٠٢) يجرى اقتباسها تعزيزا لهذا الموقف :
« إن الشعر فيه الكثير من هذا على الأقل فى اتفاق مع الدين ، وهو أن معاييره محددة منذ أمد طويل من جانب كتاب ملهمين معينين سلطتهم لم تعد موضع التساؤل »[٩] .

ولكننا إذا فحصنا آراء جفرى النقدية العينية الملموسة يجب أن نستنتج أن هذا أمر مضلل تماما من الناحية الفعلية . إنه ينتقص من قدر الكلاسيكية الجديدة الانجليزية بقدر ما فعل سوذى ، إنّه يعطى صورة للعصر الذى يمكن أن يرضى أشد الرومانتيكيين تطرفا . إن شعراء هذا العصر « ليست لديهم قوة الخيال أو عظمته - ليست لديهم أشكال من الشجن وليست لديهم حماسة . . وبلا شك لديهم حصافة وهم متأنقون وواضحون ومعقولون ، لكنهم فى معظمهم باردون ومخلوعو الفؤاد ومصطنعون . وهم غير متداخلين بالمرة مع المناظر العظيمة للطبيعة أو العواطف الكبرى للإنسان . . وبالتالى فإن إلهامهم لا يزيد إلا قليلا عن كونه نوعا مرحاً من الذوق الحسن ، ونادرا ما يكون لديهم أى ابتكار ، ولكن ما لديهم ليس سوى شىء تابع لأغراض السخرية والهجاء »[١٠] . ويجرى انتقاد دريدن بسبب نقص أشكال الشجن عنده و « فحشه الوحشى » ، كما يجرى انتقاد أديسون وسويفت بسبب « نقص الحرارة والافتقار » فى أسلوبهما الحاد . وبصفة عامة يعد سويفت مُتَدَنّياً « فتكاد تكون كل أعماله تشهيرات » وروايته « جلفر » التى تعد أعظم أعماله تبدو فى أشد فقراتها تآكّلا

(٩) مجلة ادنبره ، العدد الأول (١٨٠٢ - ١٨٠٣) ص ٦٣

(١٠) اسهامات ، الجزء الأول ، ص ١٦٠

وسخرية « مبتذلة وسوقية للغاية »[11] . والكسندر بوب « هو هجّاء ورجل أخلاق وفطنة وناقد وكاتب جميل أكثر منه شاعرا » ، « ولا توجد صور للطبيعة أو انفعال بسيط فى كل كتاباته »[12] . وهكذا نجد أن جفرى - بوضوح - مبتهج - « فلمحات الذكاء فى زمن الملكة آن قد جرى الحطّ بها تدريجيا من المكانة السامقة التى كانت لها دون منافس فى معظم القرن » كما أنه لم يجد أى تحسّن بعد ذلك فى التوّ : فحكم الملكين جورج الأول وجورج الثانى كان « حكم انقطاع فى العبقرية القومية »[13] .

وإعجاب جفرى الأكبر متجه إلى شكسبير وعصره فالعصر الإليزابيثى « إلى حد كبير هو الأسطع فى تاريخ الأدب الإنجليزى - أو فى الحقيقة الأسطع فى العقل الإنسانى والمقدرة « وبالنسبة لنقطة القوة الحقيقية وأصالة العبقرية فإنه لا عصر بركليز ولا عصر أوغسطس ولا أزمان ليون العاشر أو عصر لويس الرابع عشر يرقى إلى مصاف المقارنة مع العصر الإليزابيثى على الاطلاق »[14] . ولم يكتف جفرى بالإعجاب بشكسبير والدفاع عنه ضد الانتقادات القاسية التى وجهتها له السيدة دى ستال بدون تحفظ تقريبا ، بل لقد شغل نفسه أيضا بالشخوص الثانوية فى القرن السابع عشر ، وأسبغ مديحا شديدا على جون فورد وجرمى تيلور « سنخاطر لنؤكد أنه يوجد فى أى حماقة نثرية من حماقات جرمى تيلور النثرية خيالا أكثر رقة وتخيلا أكثر أصالة

(١١) المصدر السابق ، الجزء الثانى ، ص ٢٩٠ - ٢٩١ ، الجزء الأول ص ١٦٧ ، ص ٢٠٩ ، ص ٢١٢

(١٢) المصدر السابق ، الجزء الثانى ، ص ٢٩٢

(١٣) المصدر السابق ، الجزء الأول ، ص ١٥٨ ، ص ١٦٥

(١٤) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٨٤ - ٢٨٥

ومفاهيم أكثر نورانية وتعبيرات أكثر تألقا والمزيد - بالاختصار - من كيان الشعر وروحه عن كل القصائد والملاحم التى أنتجت فى أوربا »[15] وليس هذا الإعجاب بالأدب السابق على عصر عودة الملكية غراما بالقديم أو بما هو وطنى وقومى ، فجفرى يرحب بإحياء الأسلوب الإليزابيثى فى الدراما والشعر : « إن محاكاة كتابنا الأقدم وخاصة كتاب الدراما الأقدم عندنا وهى المحاكاة التى لم نملك إلا أن نثنى على أنفسنا أننا ساهمنا فيها إلى حدا ما قد أوجدت - كما هو الواقع - ربيعا ثانيا فى شعرنا »[16] . وجفرى يمجّد بن جونسون وملتون الشاب ويتبين فيه « العبقرية الحقة للشعر الإنجليزى » مع التخيل « الرائع والفائق »[17] . كما أنه متأثر تأثراً عميقا ببايرون « فهو شاعر من الطراز الأول للغاية » بفضل مسرحيته التراجيدية « سردانا بالوس »[18] ، وبصفة خاصة بفضل مسرحيته « مانفريد »[19] التى يفضلها على « فاوستوس » لمارلو وبروميثيوس لأسخيلوس[20] . وكان جفرى أيضا ناقدا من أوائل النقاد الذين مجّدوا « ويفرلى »[21] وقام بعملية مضاهاة بين سكوت وشكسبير وأدرك أن الروايات تؤسس حقبة فى الأدب « تحيل للظل - بشكل كبير - كل النثر

(١٥) المصدر السابق ، ص ٢٨٧

(١٦) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ١٠٢

(١٧) المصدر السابق ، ص ١٠٣ - ١٠٤

(١٨) تراجيديا كتبها لورد بايرون عام ١٨٢١ وهو يصور هذه الشخصية كملك مترف لكنه شجاع (المترجم) .

(١٩) قصيدة درامية كتبها لورد بايرون عام ١٨١٧ (المترجم) .

(٢٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٣٦٢ ، ص ٣٨٨

(٢١) أول رواية كتبها والترسكوت عام ١٨١٤ (المترجم) .

المعاصر ، بل وحتى كل الشعر الحديث »[٢٢] . ومن المنطقى بما فيه الكفاية أن أعجب ببرنس وكوبر باعتبارهما كاتبين مهّدا للتغير نحو « محاكاة الطبيعة » الأصيلة ، ومهّدا للشعر الأصيل نحو « ثورة فى أدبنا » . ويصف جفرى الدواعى لهذا بالمثل : تأثير الثورة الفرنسية وبيرك والألمان وظهور النزعة الانجليكانية[٢٣] .

فكيف - إذن - يمكن أن يضيق جفرى ذرعا بووردزوث (وإلى حد أقل درجة بكولردج وسوذى) فى عروض تحليلية ساحرة وأحيانا قاسية ؟ إن أشكال الهجوم التى شنها جفرى على شعراء البحيرة قد جرى الحط من قدرها على أنها مجرد انحياز سياسى بل حتى تحامل شخصى شديد[٢٤] . فمن الحق أن التطاحن السياسى قد لعب دوره وتزايد نظراً لأنّ شعراء البحيرة أصبحوا أبطال كل القضايا المتعلقة بحزب المحافظين . وهجوم جفرى على كولردج بعد وفاته لتحامله على سير چيمز ماكنتوش استغل كراهية كولردج لقانون الإصلاح وأفكاره الاجتماعية المحافظة الأخرى[٢٥] . وسوذى الذى أصبح الشاعر المكلل كان مناوئاً بشكل واضح لشعر الهجاء وخاصة عندما سهلت إعادة نشر تمثيليه اليعقوبية فى بواكير عمره « وات ستيلر » من تسجيل ارتداده عن قضية

(٢٢) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٤٦٦

(٢٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٦٧ (المؤلف) والمقصود بالمصطلح التمسك بالتعاليم الأصلية للإنجيل وأحيانا يجرى التوحيد بينه وبين البروتستنتانية (المترجم) .

(٢٤) انظر : روبرت دانيال : « جفرى ووردزورث » ، مجلة سوانى ، العدد ٥١ (١٩٤٢) ص ١٩٥ - ٢١٣ .

(٢٥) اسهامات ، المجلد الرابع ، ص ٥٢٠ - ٥٢٧

التحرر [٢٦] . ولكن ليست هذه هى كل القصة فى قضية وردزورث . فالنقد المتقدم لوردزورث ليس (أونادرا فحسب) سياسيا وليس شخصيا ، بل هو بالأحرى يأتى منطقيا من فروض ونظريات أساسية معينة عند جفرى ليست واضحة من عملية قيامنا بمسح لأذواقه . وهى معايير أخرى فى فكر جفرى والتى ربما لا تتفق مع المديح الذى كاله للتراث التخيلى فى الشعر الانجليزى .

وعلينا أن نلتفت لبحثه « مقال عن الجميل » (١٨١١) والذى أعيد نشره فى « الموسوعة البريطانية » والذى استمرّ ماثلا هناك على أنه التناول المعتمد لعلم الجمال حتى عام ١٨٧٥ [٢٧] . ان بحث جفرى ليس عملا أصيلا عظيما : إنّه بالأحرى عرض لأليسون مع بعض التحفظات ومسح تاريخى للتراث البريطانى فى علم الجمال . ويعتنق جفرى بشدة الفكرة القائلة إن الجمال ذاتى و « أنه ليس سوى تأمل لانفعالاتنا الباطنية وهو مكون أساسا من أجزاء صغيرة من الحب والشفقة أو العواطف الأخرى وقد ترابطت بهذه الأشياء » . ولا شأن للجمال بالتناغم والتناسب الخ ، الصوت الخالص أو اللون الصافى ، وليست له دلالة معرفية أو ميتافيزيقية « إنّ الإحساسات التى نتلقّاها من الأشياء التى يستشعر بها على أنها جميلة والتى هى فى أعلى درجة لا تختلف بالمرة عن الحركات المباشرة للرقة أو الشفقة تجاه الأشياء المحسوسة » ، ومن ثمّ كان جفرى مضطرا إلى أن يخلص إلى أن « كل مدركات الناس جميعا للجمال

(٢٦) انظر العرض التحليلى لسوذى : « أنشودة الغار » فى مجلة ادنبره ، العدد ٢٦ (١٨١٦) ص ٤٤١ - ٤٤٩ والعرض التحليلى لوات تيلر فى المرجع السابق ، العدد (٨) (١٨١٧) ص ١٥١ - ١٧٤ غير أن جفرى مدح رودريك بكرم ، انظر : اسهامات ، المجلد الثالث ، ص ١٣٢

(٢٧) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢ وهناك مناقشة غير نقدية كاملة عند جوير « مقال فرنسيس جفرى عن الجمال » .

تتناسب تقريبا مع حساسيتها وأشكال التعاطف الاجتماعية » ، وأن « كل الأذواق متساوية وصحيحة » . لكننا نتخيّر من التضمين القائل إن خير ما نستشعره هو ذلك الذى يشعر بالجمال فى كل شىء . وهو بغير توقّع يدافع عن قضية الحس العام المشترك للرغبة الإنسانية الكلية بأن يفرّق بين الذوق الشخصى الخالص والذوق الذى يريد أن يفرضه الفنان على جمهوره . فالفنان يجب أن يكون حريصا على « أن يقتصر فى الاستخدام على الأشياء التى هى علامات طبيعية أو تلازمات لا تنفصل للانفعالات التى يشك فيها الجانب الأكبر من البشر ، وإنّ ذوقه - فى الغالب - يستحق أن يسمى ذوقا فاسدا أو زائفا إذا ما قال إن ما هو سوقى جميل وهى الأشياء التى لا يحتمل أن تترابط فى العقول المشتركة مع أى انطباعات هامة »[٢٨] . وهو يطبق على وردزوورث الذى لا يحدث ترابطات مشتركة ، وهذا أمر واضح .

لقد تناولنا أقوال جفرى بشىء من التفصيل لأنها تظهر أن لديه نظرية نقدية فى عقله وأنه لا ينغمس فى تهويماته مجرد انغماس . فوصفه وتطبيقه لعلم الجمال الاسكتلندى يظهران على خير وجه محدودياته بل حتى الزيف الأساسى فى تناوله السيكولوجى فى النقد . وواضح أن جفرى ونماذجه عاجزون عن التمييز بين التجربة الجمالية والتجربة القائمة على « المشاركة الوجدانية » . فليس لديه معيار لإقرار متعة المنظر الطبيعى المسالم أو الاستبصار الفجائى فى الشخصية من التجارب المستمدة من الموضوعات الفنية . إن جفرى والرواد من أمثاله يرتدّون بشكل ضبابى إلى نوع واحد من المعيار النقدى وهو معيار أخلاقيات المشاركة الوجدانية المستمدة من آدم سميث أو هيوم ، وفى

(٢٨) المصدر السابق ، ص ٢٠ ، ص ٥٢ ، ص ٧٥ - ٧٧

التطبيق مستمدة من نزعة مفرطة في العاطفية والحساسية . وهذا الأثر واضح عند جفرى . ولكن لما كان هيوم أوكمز لا يستطيع أن يَقْنع بمجرد ذاتية الذوق فإنّ جفرى أيضا عليه أن يستجيب للمعيار الكلى للذوق ، للتراث ، لرأى الأغلبية ، للحس المشترك . إن الفنان - ضمنيا - مطلوب منه أن يتحدث عن العقل المشترك ، أن يكون إنسانا مشتركا . لكن الحسّ المشترك فى التطبيق فيه من زاوية ما العديد من التفسيرات : فهو بالنسبة لجفرى يعنى الاستجابة لا للتراث الكلاسيكى الجديد ، بل للتراث الإنجليزى الذى استوعب شكسبير وجرمى تيلور واستهدف استيعاب الكثير مما يمكن أن يسمى الحساسية الرومانسية . وعلى أى حال فإنه يتضمن عناصر أخرى : واقعية معتدلة ، شك فى التصوف والميتافيزيقا ، اهتمام صارم باللياقة . بالاختصار ، فإن الإنسان العام هو إنسان مثل جفرى ، وكان جفرى - كما يظهر جمهوره العريض - متحدثا باسم الطبقة الوسطى العريضة .

وهكذا يمكننا أن نفهم قضية جفرى ضد وردزورث : فوردزورث - فى نظره - يحاول أن يبث روابط خاصة للغاية فى الجمهور . والتصوف - أو ما يعتبره جفرى تصوفا - هو بكل بساطة شىء غير مفهوم بالنسبة له . وقصيدة « صميميّات » يسميها « غير مشروعة وغير معقولة » ، بل هى حتى فقرات بسيطة للغاية من قصيدة « نزهة » مثل رسالة عن « الواجب » فإنها « تندّعن كل استيعاب » [29] . وليست الفقرات الفلسفية أو التأملية هى وحدها التى تحيرّ جفرى : فهو تفوته تماما نقطة بسيطة كما فى قصيدة « نوبات غريبة عن العاطفة قد عرفتها » وهو يستطيع أن يشير إلى « كيان عن التماسيح الراقصة » [30] .

(٢٩) مجلة ادنبره ، العدد ١١ (١٨٠٨) ص ٢٢٧ اسهامات ، المجلد الثالث ، ص ٢٤٥ - ٢٤٦

(٣٠) المصدر السابق ، ص ٩ ، المجلد الثانى ، ص ٤٢١

إن وردزورث لا يكتفى بالانحراف « عن المعيار الخالد والكلى للحقيقة والطبيعة » بالتداعيات الغريبة والتأملات المبالغ فيها ، بل إنه ينتهك أيضا معايير الواقعية و « اللياقة » المتعلقة بالكلاسيكية الجديدة . ولا يوجد أساتذة مثل ماتيو عند وردزورث أو قباطنة بحارة مثل الرّاوى فى « الشوكة » كما لا يوجد بدّالون فلاسفة [٣١] . لكن هذه الاستجابة للحقيقة الاجتماعية التوثيقية ترتبط - مهما تكن على نحو غير منطقى - برفض نتائج المعايير الواقعية الضمنية . إن لغة وردزورث متدنّية وقصيدة « الحمام العائلى » لا يجب أن نشير إليها فى الشعر [٣٢] . بجانب هذا تبدو المشاعر الاجتماعية المعبّر عنها فى قصائد وردزورث فى نظر جفرى « استياء مشاكسا وكسولا مع الأنظمة القائمة للمجتمع » [٣٣] . إن جفرى هو عضو فى حزب بريطانى من دعاة الاصلاح يؤمن بالتقدم وإن كان تقدما معتدلا وبطيئا . وهو ينتقد بمعقولية عقيدة « نزعة الكمال » عند السيدة دى ستال لأنه يعرف أن الناس تحب الحرب وأن الثورة الفرنسية سوف تفضى إلى صراعات ونزاعات مرعبة [٣٤] . لكنه لم يستطع أن يفهم تمجيد وردزورث لسكان الوديان فى شمال انجلترا ، ولم يستطع أن يتبين أى اقتراحات عملية فى نزعته المحافظة فى مجال

(٣١) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٩ ، ص ٢٣٩

(٣٢) مجلة ادنبره ، العدد ١١ (١٨٠٨) ص ٢٢٥ يقول عن هذه القصيدة : « يجب الإقرار بأن هذه القصيدة تتوجه بمادتها إلى المدى الذى تريده ، كما أنه لا يوجد شىء مما يمكن ادراجه فى الشعر - من تلميع الأحذية إلى نزع أحشاء الدواجن . ولقد أبعد وردزورث هذه القصيدة من ديوان « الولد الأعمى من أعالى البلاد » وأحل محلّها فوقعة السلحفاة بناء على اقتراح من كولردج . وقد احتج الناقد لامب على التعبير ، انظر الملاحظات فى « الأعمال الكاملة » لوردزورث بإشراف بلسنكورث ، المجلد الثالث ، ص ٤٤٧ - ٤٤٨

(٣٣) مجلة ادنبره ، العدد الأول (١٨٠٢) ص ٧١

(٣٤) اسهامات ، المجلد الأول ، ص ٩٣ وما بعدها ، ص ١٠٤

الزراعة . فإذا تناولنا معتقد جفرى عن الليبرالية واتفقنا مع شكه فى التصوف ولم نستطع أن نميّز بين الفن والحياة وهو ما لم يستطع جفرى أن يميّزه حتى فى النظرية ، فإننا يجب أن نصل إلى مثل هذه النتائج . إنّ أمانة جفرى لا تحتاج إلى أن نشك فيها ، رغم أنه نثر استياءه بطريقة أقل فجاجة ووقاحة . ومما لا نقبل أن نعذره عنه بصفة خاصة هو العرض التحليلى لقصيدة « أنثى الظبى الأبيض من رايلستون » لأن هذا العرض التحليلى أساء قراءة النغمة والأطروحة لقصيدة بسيطة ومحزنة تماما .

ولقد تناول جفرى الشعراء الآخرين فى العصر باهتمام أكبر كثيرا ، وإن كان قد طبّق عليهم المعايير نفسها الخاصة بالحس المشترك واللياقة والأخلاقية . ولقد أبدى أسفه إزاء ما لدى بايرون من « نغمة إخلاص مخيفة » فى قصائده التى تتناول سيرته الذاتية وأعلن صراحة أن ذروة هذه القصائد من أمثال قصيدته عن المحارم « ليست شيئا على الإطلاق مما يمكن حمله أمام التخيل » (٣٥) . ولقد صدمته نزعة بايرون الساخرة وميله إلى تدمير كل إيمان بالفضيلة . وسرعان ما تخلّى عن معيار الصدق بالنسبة للحياة فى التو طالما أن الأخلاق المرسومة تبدو له زائفة . ومن ثمّ يقلق جفرى أن « دونا إنز » فى المقطع الأول من « دون جوان » لبايرون من أنها امرأة لا خجل عندها وأنها خليعة ، وكان عليه أن يكتب « رسالة تتنفس روح الحب الدافىء المخلص الخالص غير المتقلب » أو أنّ المنظر الرهيب لحطام السفينة قد كان فيه اضطراب من جرّاء الخفة والمزاح (٣٦) . إنّ الكوميديا التراجيدية وخلط الأنماط والهبوط المفاجىء فى البناء الدرامى عند بايرون كلها

(٣٥) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ١٩٨ ، المجلد الثانى ، ص ٢٨٦

(٣٦) المصدر السابق ، ص ٣٧٠

تجيء عكس أخلاقيات جفرى المستقيمة ، كما أنها تنتهك ما تبقّى لديه من تحامل كلاسيكى جديد لصالح نقاء ووحدة التأثير . ولهذا لا نندهش إذا ما قام جفرى بوضع بايرون أدنى من سكوت فى العبقرية وفى الأخلاقيات [٣٧] .

إنّ جفرى يعجب بروح الشفقة والإنسانية مما يجده فى أعمال سكوت وهو يعترف بأريحية وبحصافة وبعدالة فى وصف صراع الفرسان والمتطهرين فى رواية « الموت الجماعى القديم » [٣٨] . وإن كان لا يتفق مع سياسة حزب المحافظين [٣٩] . لكن لم يكن جفرى راضيا كل الرضاء عن سكوت على أسس أدبية خالصة . فهو لم يستطع أن يهضم إطلاقا الإيمان بالنزعة الوسيطة وإدخال ما هو عجيب وما هو خرافى . ولقد كره القزم الشيطانى هورنر فى « عمل المغنى الأخير » [٤٠] وقد انتقد « إيفانهو » على أنها مجرد « مهرجان حافل بالشطح الخيالى » [٤١] وهو يعتبر رواية « ويفرلى » مما ينطبق عليها تطبيقا رائعا معياره عن الواقعية . وهو على حق فى تفضيله الموضوعات الاسكتلندية والشخصيات الفكهة والمحلية . وعلى أى حال فإنه يرى شيئا من تصنّع فى شعر سكوت ، وهو ميال ميلا شديدا إلى أن يتخلّى عن ثقته فى النزعة الشعبية ورأى الشعب . كيف يتأتى إذن أن يتم إعطاء الذوق السليم للقلة فحسب ؟ وجوابه : إنه لا يعترف بوجود فجوة حقيقية بين الجمهور والنقاد ، فجفرى

(٣٧) المصدر السابق ، ص ٣٧٢

(٣٨) رواية لسير والتر سكوت عام ١٨١٦ (المترجم) .

(٣٩) المصدر السابق ، ص ٣٧٢ ، المجلد الثالث ، ص ٤٤١ ، ٤٥٧

(٤٠) قصيدة لسيرو الترسكوت عام ١٨٠٥ وهو يتناول طبقة من المغنين كانت فى العصور الوسطى (المترجم)

(٤١) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٤٦٤ . المجلد الثالث ، ص ٤٧٤

يذهب فحسب إلى أن يطالب الناقد بأن يتزود بخير زاد وذلك باستهجان الأصالة وأن يتبين مزايا قهر المصاعب وندرة الانجاز ، بينما الجمهور العام ليست لديه مثل هذه المعايير من المقارنة [٤٢] . ولكن ليس واضحا كيف يتم تطبيق هذا على القصيدة التي هي موضع العرض التحليلي . وإن قصيدة « سيدة البحيرة » [٤٣] لسكوت ليست أصيلة بصفة خاصة ، كما أن المصاعب فيها لا تخفى على أي قارىء .

وأفضلية التصاوير الدقيقة للعادات تنال عند جفري مديحا شديدا لكوبر وكراب . وكراب « هو شاعر من أشد الشعراء أصالة وعصبية ومرضا » ، وهو يضع مقابله تماما وردزورث . أما كراب فإنه « يستجيب للانفعالات المألوفة والمستديمة ويستجيب للطبيعة الإنسانية المشتركة والمشاعر الإنسانية المشتركية » ؛ ويتألف شعره من « كثرة لامتناهية من شذرات التعاطف » . وهذه العبارة تتفق اتفاقا حرفيا تقريبا مع تعريف جفري للجمال . زيادة على ذلك عنده اعتراضاته على كراب بسبب التفاصيل البغيضة وبسب الافراط في « الدقة على الطريقة الصينية »[٤٤] ويحظى كوبر بإعجاب شديد بسبب « الحرارة والأصالة » كأستاذ عظيم في الانجليزية رغم أنه يبدو أحيانا في نظر جفري مفرطا في العامية والنزعة المألوفية المعتادة » [٤٥] وبيرنز أيضا هو « عبقرية عظيمة وأصيلة » ويفضل جفري فكاهته على شجنه ويفهم تماما أنه لم يكن جاهلا وأميا» [٤٦] .

(٤٢) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٤٨٤ – ٤٨٧

(٤٣) قصيدة لو الترسكوت كتبها عام ١٨١ وهي في ستة مقاطع (المترجم)

(٤٤) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٥ ، ٦ وما بعدها ، ص ٢٧ – ٢٨ ، ص ١٤

(٤٥) المصدر السابق ، الملجد الأول ، ص ٤١١ – ٤١٣

لكن كانت لدى جفرى اعتراضات أخلاقية قوية على بيرنز : فهو يكره احتقاره للقدر ويكره تفسّخه ورتابته وتفاخراته بالاستقلال وأشكال ذوقه اللاذعة ؛ وهو يعترض على شعره الشبقى ؛ فَلَهُ « نكهته الفجّة » ،وهو « نادرا ما يتمشى مع الرقة والتأليف الجميل العذب بالنسبة للنساء اللواتى يقمن بالترفيه » . « وبدل أن يتودّد من أجل بسمة أو أن يذوب فى دمعة ؛ فإن ربة شعره لاتفعل شيئا سوى الانغلاق فى الأحضان ومناوشات منتصف الليل»[٤٧] وتوجد عند جفرى نبرة احتشام متكلف على طريقة ما قبل العصر الفكتورى . ولقد صمم على ألا يذكر عنوان تمثيلية فورد « من الشفقة أنها عاهرة » . وهو مع هذا يمدح التمثيلية ويقتبس منها باستفاضة[٤٨] وهو يبرز سخطه بالنسبة للأخلاق المفككة التى صورها جوته فى رواية « فلهلم ميستر» ولقد صدمته بصفة خاصة سوقيتها ، وهو مصطلح يطبقه على كل إشارة إلى الطعام والأكل و « الأمشاط والصابون والمناشف »[٤٩] ولايكتفى بأن يصف ديدرو بالبذاءة الدونية ، بل يقول إن لديه أيضا « نغمة نزعة البذاءة اللسانية »[٥٠] والملاحظة العامة فى هذا الافراط فى الاحتشام هى أنه نزعة إفراط فى العاطفية تمكن هذا القاضى الذى هو أشبه بقاض فى محكمة سيسونز[٥١] من أن ينغمر فى أحكامه بدرجة

(٤٦) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٣٩٧ ، ص ٣٨٩

(٤٧) المصدر السابق ، ص ٣٩٣

(٤٨) المصدر السابق ، ص ٣٠٢ وما بعدها .

(٤٩) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٦٧ – ٢٦٨

(٥٠) المصدر السابق ، ص ٣٤٧

(٥١) محكمة فى اسكتلندا تشتهر بتناول القضايا المدنية وقضايا الأمومة (المترجم) .

لاتصدق . ويمكن للإنسان أن يقتبس الرسائل المتأخرة المرسلة لديكنز والتي تفيض بالدموع المراقة على كتب ديكنز [٥٢] ، ولكن حتى لو اقتصر الانسان على تصريحاته العلنية فإن البيّنة الدالة على الذوق الباعث على الغثيان تبدو لى أمرا شاملا مُطبقا . لقد أثنى جفرى على ما قبل ثناء مبالغا فيه واقتبس فقرات عاطفية من « ثيودريك » باستحسان . وقد استثار دموعه السخف الموجود فى «محاكمات مارجريت لندساى » لجون ويلسون[٥٣] وقصائد فليسيا همنز[٥٤] استثارت إعجابه بسبب « النغمة الوقورة والمتواضعة للصفح والشفقة » التى «تهدّئ فهم أولئك الذين هم أكثر خوفا من المبالغات العاطفية للشعر » ، ولقد تنبأ « بشهرتها الخالدة » مقابل شعراء شبابه الذين كانوا فى فترة عروضه التحليلية (١٨٢٩) والذين كانوا « يتلاشون سريعا عن مجال رؤيتنا » : سوذى وكيتس وشيلى ووردزوورث وكراب وبايرون وسكوت . «والشاعران اللذان قاوما باستدامة هذا التلاشى السريع للمجد وبأقل علامات من الانهيار هماروجرز [٥٥]

(٥٢) لورد كوكبرن : « حياة جفرى » المجلد الثانى ، ص ٤٠٦ : « لقد بكيت كثيرا ونهنهت على هذا (أى موت بول دمبى) فى الليلة الماضية ومرة أخرى هذا الصباح . ولقد شعرت بأن هذه الدموع قد طهرت قلبى » . المصدر السابق ، المجلد الثانى ص ٢٩٢ « لقد قرأت كل حياة برنز ومؤلفاته – وليس بكثير من الدموع وخاصة بالنسبة للحياة ... ويمكننى أن أستلقى فى القذارة وأصيح وأنبطح هناك . وفكرت أمدا طويلا أن أنقذ نفسا مثل نفس برنز من المعاناة والتلوث والانحطاط » .

(٥٣) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٥٢٠ (المؤلف) وجون ويلسون (١٧٨٥ – ١٨٥٤) ناقد إنجليزى وهو أستاذ فلسفة الأخلاق بجامعة ادنبره وهو من أوائل من أنصف شعر وردزورث (المترجم)

(٥٤) فليسيا دوروثيا همنز (١٧٩٣ – ١٨٣٥) شاعرة بريطانية صدرت أعمالها الكاملة عام ١٨٣٩ وقد أشتهرت بقصيدتها « الدار البيضاء » (المترجم) .

(٥٥) المصدر السابق ، ص ٢٨٣ ، ص ٢٩٦ – ٢٩٧ (المؤلف) وصموئيل روجرز (١٧٦٣ – ١٨٥٥) شاعر إنجليزى ابن صراف غنى نشر عام ١٧٩٢ « ملذات الذاكرة » وهى قطعة من الشعر الجميل حققت له شعبية (المترجم) .

وكامبل »[٥٦] وجفرى كان يريد هنا أن يصف الحالة الفعلية لشهرة هؤلاء الشعراء ، وهو - فى جانب منه - لم يكن يستحسن هذا . ولقد لاحظ بصفة خاصة عندما أعاد طبع مقالاته (١٨٤٣) أنه جرى نسيان كيتس على نحو خاطئ . زيادة على ذلك فإنّ رضاءه عن المكانة العالية لروجرز وكامبل كان شيئاً واضحا . وعلى أى حال فإنّ المديح الذى كاله جفرى للشاعر كيتس لم يكن من قبيل الصدفة الحسنة ، لقد أحب جفرى « الشعر الخالص » والصور والنظم الموسيقى الجميل . ولقد اقتبس أشياء جميلة من كيتس مثل « (قصيدة إلى الخريف) وإن كان لم يستطع أن يستسيغ قصيدته (هيبريون) »[٥٧] . وعلى أى حال يلوح له أن « الشعر الخالص » هو « نوع خطر جدا » نظرا لأنه « معرض للتحول إلى مجرد تصوف ومبالغة »[٥٨] . وقد استمتع به عند هوج[٥٩] وعند مور[٦٠] فى عمله « لالا روخ » وعندلى هنت[٦١] فى

(٥٦) توماس كامبل (١٧٧٧ - ١٨٤٤) شاعر انجليزى ابن تاجر من جلاسجو . نشر « ملذات الأمل » عام ١٧٩٩ وله قصائد عن الحرب منها « حلم الجندى » . وهو من مؤسسى جامعة لندن (المترجم) .

(٥٧) المصدر السابق ، ص ١٠٢ ، ص ١١٣ - ١١٤ ، ص ١١٩

(٥٨) مجلة ادنبره ، العدد ٢٤ ، (١٨١٥) ، ص ١٦٣

(٥٩) جيمز هوج (١٧٧٠ - ١٨٣٥) شاعر انجليزى كان راعيا للأغنام واكتشف والترسكوت موهبته الشعرية . وعندما توجه إلى أدنبره عام ١٨١ اكتسب شهرة شعرية كبيرة (المترجم) .

(٦٠) توماس مور (١٧٧٩ - ١٨٥٢) شاعر ايرلندى أصدر عام ١٨١٠ « الأعمال الشعرية » وأصبح شاعر ايرلندا الغنائى القومى . وهو موسيقى بجانب أنه شاعر . و « لالا روخ » هى سلسلة من الحكايات الشرقية كتبت شعرا عام ١٨١٧ (المترجم) .

(٦١) لى هنت (١٧٨٤ - ١٨٥٩) شاعر إنجليزى هو الذى قدم للجمهور الشاعرين كيتس وشيلى . عمله الشعرى الأساسى « قصة ريمينى » عام ١٨١٦ (المترجم) .

« قصة ريمينى » وعند كيتس حيث لا يوجـد شيء يؤذى أخلاقياته وسياساته . غيـر أن الإنسان يشك فى أن كيـتس هو بالنسبة له هوج آخـر أو هنت آخر أو مور آخر : كاتـب خيالى ليست له عواقب كبـيرة . وهو يفضله فى أى وقت على شاعر مـثل روجرز والذى يقتبس منه فى تأمـلات شائعة كمـا يقتبس منه أوصافـا عاطفـية عن الحـياة الزوجـية فى قطر من الأقطار ، وهـذه الأوصاف مشبعـة بالاعـجـاب والاستحسان . أو يقـتبس من كامبل الذى يقترب عمله « جرترده من ويومنج » مـن « تصوره للشعـر الخالص والكامل » [٦٢] أكثر مما يقترب من أى شاعر آخر .

ويبـدو أنه من المستحيل أن نعد جفرى ناقـدا عظيما . إن الزعـم بوجـود « أسـاس فلسـفى » لنقده أمـر ينفيه أن النـظرية التى يستند إليـها عـاجزة عن التمـييـز بين الأدب والحياة ، بين الحب والجـمال ، بين علم الجـمال وفلسـفة الأخلاق . والزعم بأن جفـرى نفسه قام « بتـمشيط التصورات الأخـلاقية مع النقـد الأدبى » [٦٣] ليـس شـيئـا جـديدا أو شـاذا ، ويجـب الحـط مـن شـأنه إذا ما فكّـرنا فى مـدى محـدودية هـذه الأخـلاقيـات واحتـشـامها وتحّـيزها ومـدي ضيق المعـيار عندما يُطَـبَّق من الخارج بدون وجود تصـور واضح لعمل الأفكار الأخـلاقيـة فى الشعـر . ولكن يجب ألا ينكر الإنسـان على جـفـرى قيـمـة تاريخيـة كبيـرة للغاية . فـمجلة « ادنبـره » – التى أعقبـها منافسـون ومحـاكون – قـد فعلـت الكثـير لرفـع كيـان النقـد فى المجـلات وجـوائـزها

(٦٢) اسهامات ، المجلد الثالث ، ص ١٢٠ وما بعدها ، المجلد الثانى ، ص ٤٢٢

(٦٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٩ ، ص ١٠ من التصدير .

المالية [٦٤] وكان جفرى ذا تأثير بالغ حتى فى القارة الأوربية فى عرضه التحليلى للرومانسية المعتدلة . ولقد لعب فى العالم الناطق بالانجليزية دورا فى تدعيم النظرة التاريخية للأدب ونزعته الطبيعية الأدبية - بتأكيدها على أمجاد واستقلال التراث الانجليزى - نابعة من شكسبير ورفضها التام للذوق الفرنسى وكان هذا شيئا هاما وإن كان جفرى قد ربط هذه الآراء بشكل متنافر مع القومية الاسكتلندية والبقايا العديدة المتبقية من العقيدة الكلاسيكية الجديدة فيما يتعلّق « باللياقة » ونقاء الجنس الأدبى . كما أنه قام بالفعل بإشاعة آراء اعتماد الأدب على المجتمع الذى استمده فى جانب منه من السيدة دى ستال . وهو فى مقاله عن رواية « فلهلم ميستر » لجوته حيث أكد تباينات الأذواق القومية حاول حتى أن يطرح تنظيرا عن أسبابها وهو يميّز بين شيئين سماهما علم الجمال فيما بعد وهما « الوسط » و « الآن » : لقد ميّز بين تأثير الحكم والمناخ والتماثل فيما سبق الخ ، ودرجة الثورة والوضع فى دائرة مفترضة من التقدم « من مجرد الفظاعة إلى المظاهر المتفاخرة للعمل والتصميم » ثم حينئذ إلى « استرخاء وبساطة الطبيعة الرشيقة » [٦٥] . غير أن هذه الأفكار - وفيها أصداء بعيدة من فيكو وفنكلمان وهردر والسيدة دى ستال - لم تطبق على نحو سديد ، إنها بالفعل أدخلت موعظة فى السلوك بالنسبة للذوق المتدنى للألمان الذين يمكن أن يعجبوا برواية جوته والتى تبدو لجفرى « حافلة بالعبث بشكل كبير وصبيانية ومتنافرة وسوقية تستهدف الإثارة » [٦٦] .

(٦٤) كان مَنْ يقوم بالعرض التحليلى لمجلة « منثلى » أو مجلة « العروض التحليلية النقدية » يتلقى حوالى جنيهين استرلينيين على الصفحة ، بينما متوسط المدفوع فى « ادنبرة » من مكافأة يتراوح ما بين ١٠ و ٢٥ جنيها استرلينيا . انظر لويس جيتس « ثلاث دراسات فى الأدب » ص ٤٨ ، ص ٥٣

(٦٥) المصدر السابق ، ص ٢٥٧ - ٢٥٨

(٦٦) المصدر السابق ، ص ٢٦٣

وأشكال القـصور عند جـفرى لا يمكن أن يـراها أولئك المتأثرون بنغـمتـه التشريعـية والبراعة التى يظهـرها فى العرض التحليلى والتلخيـصى واليقين بما يزعمه من سلطة . وعلى أى حال ليس هذا إلا السطح الذى يغطّى العديد من الصراعات والتوترات والتناقضـات والتوفيقات لمكانته النقدية . والبقـايا المتبقية من الكلاسيكية الجديدة تصطدم بالأذواق الرومانسية وتصادم الواقعية الحرون مع العاطفية التى تـستدعى ذرف الدموع وتصادم التعقـد الدنيوى مع التزمت المبكر القديم . وبينما يشبه جفرى (وإن كان على مستوى أدنى) جونسون ومحاولته التوفـيق بين مالا يجرى التوفـيق بينه ، فإنه أرهص أيضا بالتـوفيق ذى الطابع الفكتورى . وبعد وفاة كولردج وهزلت كان على النقد الإنجليزى أن يطرأ عليه تدهور فى حوالى ثلاثين عاما فيه اقترنت النزعة العـاطفية الانفعالية الرومانسية مع النزعة الأخلاقية وساد هذا بدون أدنى تحدّ [٦٧] .

ورغم أشكال قـصور جـفرى كـان ناقدا عبـقريا ، وسـوف يجرى تـذكر الاسهامات الكبرى فى المجلة المنافسة « المجلة الدورية » (تأسست عام ١٨٠٩) بشكل كبير على أنـها مهتمـة بالقديم ومـؤرخى الأدب . ولقد طـورّ سوذى (١٧٧٤ - ١٨٤٣) الرأى الجـديد عن تاريـخ الأدب الإنجليـزى والذى نجـده أيضا عند جفرى الذى نفترض فيه كلاسيكية جديدة بل إن جفرى بالأحرى كان أكثر قومية من الناحية الأدبيـة المعلنة . وفى تصدير كتاب « عينات من الشعراء الانجليز المتأخرين » (١٨٠٧) والذى انتقص فيه عصر دريدن وبوب أكد أيضا أنه « فى كل الأزمان احتفظنا بزى وطابع خاصين بنا » . ولا يجب أن نتحدث

(٦٧) هذه التطورات اللاحقة يصفها آليا هـ . وارن فى « النظرية الشعرية الإنجليزية ١٨٢٥ - ١٨٦٥ » برينستون ، ١٩٥٠.

عن مدارس أجنبية فى الأدب الانجليزى كما كـان حال الاقتناع المتقبل بهذا منذ جراى [٦٨] . وهو فى بحثـه « تخطيطات خارجيـة لتقدم الشعـر الانجليزى من شوسر إلى كوبر » الذى يقدم فيه كـتاب « حياة كوبر » (١٨٣٦) يعيد سوذى تأكيد إيمانه « بالنموّ المحلى » للأدب الانجليزى ، فى الشعر وقد « تلوّن بالطابع القومى باعـتباره نبيـذ التربات المختلفة ، فـيه النزعة العِرقـية » . ونمو الأدب الانجليـزى يبدو له على أنه « تابع هرطقـات » ضد انجـيل الطبـيعة مـع وجود فـترات من الأورثوكسيـة خلال العصور العظيمة ، العصـر الإليزابيثى وعصـره هـو . ويتحـدث سـوذى عن مـوضـات فى الأدب تفضى إلى انتقاص حـقيقى أو مفترض « وفى كلا الحالين فإنّ روح التطاحن قد أدت بصفة عامة إلى ظهور الخطأ المقابل » [٦٩] . وبينما كـان سوذى يؤمن « بالتـقاليد والتـمرد » لعـملية تاريخيـة ضرورية فإنه يقف دائمـا فى صف التقاليد كـما فهـمها . والتقـاليد الإنجليزية كما فـهمها هى الذوق الإليزابيثى الحر بينمـا الكلاسيكية الجديدة هى انحراف عن المعيار القومى .

وسوذى هو دارس للقديم وهو مثقف فعل الكثير لإثارة الاهتمام بالروايات فى العـصـور الوسطى (أشـرف على إصـدار أسطورة « مـوت آرثر ») وأثار الاهتمام أيضا بالأدب الأسبانى ، لكن لا يمكن أن يوصف بأنه ناقد مهم . لقد كان كريما جدا وغـير منتقد بشكل كبير بحيث لا يصلح أن يكـون قاضيا عادلا لمعاصريه : لقد مـجدّ كيرك وايت [٧٠] ، ومجّد « عـدة شعراء غير مـثقفين »

(٦٨) « عينات من الشعراء الانجليز المتأخرين » (لندن ، ١٨٠٧) المجلد الأول ، ص ١٧ من المقدمة .

(٦٩) أعمال كوبر (لندن ، ١٨٣٦) المجلد الثانى ، ص ١١٤ ، ص ١٢٢ ، ص ١٢٩ ، ص ١٢٨

(٧٠) هنرى كيرك وايت (١٧٨٥ - ١٨٠٦) شاعر إنجليزى أصدر عام ١٨٠٢ ديوان شعر لفت به أنظار الناقد سوذى ومن ثم قام برعايته وكتب عنه ذكرياته عام ١٨٠٧ بعد وفاته .. كما نال ثناء بايرون (المترجم) .

وأثنى على جوانا بايلى [٧١] ورفعها لعنان السماء ووضعها التالية لشكسبير [٧٢] . وليست لدى سوذى قدرة على التشخيص وليست لديه حدود وليس شخصية نقدية وليست لديه نظرية . ولقد تحدث المؤرخ الناقد سنتسبرى عن سوذى وعن « الذهب النقدى » عنده وعن منوعات سوذى المتأخرة بعنوان « الطبيب » ولكن يستحيل أن نكتشف النقد حتى فى الاحتجاج المعقول ضد تهذيب سنبسر [٧٣] . وأعلن سوذى مبادىء النقد على أنها هى مبادىء أخلاقية وسياسية فحسب : « هل دفعك (الكتاب) للشك فى أن ما اعتدت أن تعتقد فيه أنه غير شرعى قد يكون بعد كل هذا بريئا وأن ذلك قد يكون بلا ضرر ما سبق أن تعلمت أن تعتقد أنه خطر ؟ هل مال بك إلى جعلك غير راض وغير صبور تحت سيطرة الآخرين ؟ إذا كان الأمر كذلك - اقذف بالكتاب فى النار » [٧٤] . ما من نقد يمكن أن يتمخّض من مثل هذا الاختبار .

ومن الصعب بالمثل أن نعدّ سير والترسكوت (١٧٧١ - ١٨٣٢) ناقدا مهما . لقد قرأ التراث القديم على نطاق متسع ، وهناك فقرات فى كتاباته هى محاولات فى التاريخ الأدبى . و « حياة دريدن » (١٨٠٨) هو مثال مبكر لنمط « الحياة والعصور » وهو يخطط الموقف الأدبى لشباب دريدن بمهارة شديدة . وهناك بالأحرى شىء من النقد البدائى فى كتاب « حياة الروائيين » (١٨٢١)

(٧١) جوانا بايلى (١٧٦٢ - ١٨٥١) شاعرة وكاتبة مسرحية اسكتلندية وكانت صديقة حميمة لوالتر سكوت الذى أعجب بمسرحيتها (التلاعب بالعواطف) (١٧٩٨) . (المترجم) .

(٧٢) المجلة النقدية ، السلسلة الثانية ، العدد ٣٧ (١٨١٥) ص ٢١٢

(٧٣) سنتسبرى ، المجلد الثالث ، ص ٢٣٦ وعن سبنسر انظر : « الطبيب » (لندن ، ١٨٤٩) ص ٣٨٢ وما بعدها .

(٧٤) « الطبيب » ، ص ٩٩

وسكوت يفضّل سمولت على فيللنج ، وهو يمدح جين أوستن بما ينبغى أن يفعله . لكنه يمدح تقريبا كل إنسان كتب عنه . لقد اعتقد أن « مادوك » [٧٥] لسوذى « تفترض مكانة حقيقية له عند أقدام ملتون » وهو اعتبر جوانا بيلى « أعظم عبقرية الآن فى بلدنا » [٧٦] . إن سكوت ينقصه حُسْن التميز بل حتى الادعاءات والمبادىء النقدية وتأليفاته عن تاريخ الفروسية والرواية الخيالية والدراما من أجل (الموسوعة البريطانية) هى تأليفات غير ممتازة بالمرة . وهو فى بحثه المطول عن الدراما (١٨١٨) ينقل كثيرا من المعلومات ويعيد تقديم آراء نقدية لجونسون عن الوحدات الثلاث أو آراء أوجست فلهلم شلجل عن الدراما الفرنسية ، لكنه لا يطرح وجهة نظر خاصة به . وهو الأقرب إلى النقد الأصيل فى مناقشته للشعر الشعبى : ونجد هذا بصفة خاصة فى المقالات المضافة إلى الطبعة الجديدة من كتابه « ديوان التخوم الإسكتلندية » (١٨٣٠) فهو يعرض من جديد لوجهة نظر هردر عن « الشعر البدائى » ويدلى بدلوه هنا على نحو ممتاز عن تاريخ جميع القصائد الغنائية [٧٧] ، وفيه يحتفظ سكوت لنفسه بمكانة سامقة .

فإذا توقعنا الشخصيات الكبرى التى نناقشها فى الفصول التالية ، فإن علينا أن نخلص إلى أن الانجاز الإيجابى للعصر هو أساسا تبنيه لوجهة النظر التاريخية . فالنغمة القطعية الفجّة لكثير من العروض التحليلية التى تتخللها

(٧٥) قصيدة كتبها سوذى عام ١٨٠٥ (المترجم)

(٧٦) لوكهارت : حياة سكوت (لندن ، ١٩٠٢) المجلد الأول ، ص ٤٧٧ ، المجلد الثانى ، ص ١٣٢

(٧٧) « ملاحظات استهلالية عن الشعر الشعبى » فى « ديوان التخوم الإسكتلندية » بإشراف هندرسون (لندن ، ١٩٣١) المجلد الأول ، ص ١ - ٥٠ انظر أيضا « مقال عن أشكال المحاكاة فى القصائد القديمة » المصدر السابق ، ص ٥٣٥ - ٥٦٢

المشاعر السياسية القاسية لا يجب أن تضللنا فتجعلنا نعتقد أن هناك مسائل نقدية مرسومة بحدة فى ذلك الوقت . والمزاج العام للعصر كان بالأحرى مزاج التسامح المتزايد إزاء التنوع الشديد للأدب .

ويعد كتاب « مقال عن الشعر الإنجليزى » (١٨١٩) لتوماس كامبل (١٧٧٧ - ١٨٤٤) تخطيطا عاما - بروح من التسامح - لتاريخ الشعر الإنجليزى الذى يضع تركيزه على الفن ويستهجن مجرد نزعة الافتتان بالقديم والقطعية الرومانسية بنظرة خارجية . ودافع كامبل عن ألكسندر بوب ومدّ ترحيبه إلى أعمال زخرفية خالصة مثل « فاروبندا » لشمبرلين . وخلص إلى القول : « ولكن فى الشعر توجد منازل عديدة . وأنا حرٌ فى أن أعترف أننى أستطيع أن أنتقل من الكتّاب الأقدم ثم لا أزال أجد سحرا فى العذوبة الصحيحة والمماثلة التى عند بارنل [٧٨] » . إن كامبل يعرف أن الشعر هو احتياج إنسانى شامل ولن يتلاشى من ظهر البسيطة : « إنّ عالما تسكنه كائنات فانية ونزيهة وفعّالة يجب أن تظل إلى الأبد سوقا لا ينضب من المواد التى يستخدمها الشعراء » [٧٩] .

ويلوح لورد بايرون (١٧٨٨ - ١٨٢٤) لأول وهلة مدافعا عن المعيار الخالد للفن . واليوم فإنّ دفاعه عن الكسندر بوب واعترافه الغريب بأخطاء طرقه الشعرية هى الشىء الوحيد الذى يجرى تذكره من نقده . إنه يقول لنا : « إننا على شفا نسق أو أنساق شعرية ثورية خاطئة لا تساوى شيئا فى ذاتها ، ولم ينج منها سوى روجرز وكراب » . « لقد كنت من ضمن بناة برج بابل

(٧٨) مقال عن الشعر الإنجليزى (فندن ، ١٨١٩) ص ٢٢١ - ٢٢٤ وكان أصلا تصديراً لكتاب « عينات من الشعراء الإنجليز » سبعة مجلدات .

(٧٩) محاضرات عن الشعر ، فى المجلة الشهرية ، العدد الأول ، (١٨٢١) ، ص ١٣٩

هذا » و « أنا خجل منه » . إن ذروة الشعر جميعه هو الشعر الأخلاقى . وبوب هو الشاعر الأخلاقى لكل الحضارة ويجب أن يكون « الشاعر القومى للبشرية » . ودافع بايرون عن الوحدات الثلاث وأراد أن يعيد تأسيس « الدراما الانجليزية المنظمة » . ولقد فكّر فيها على أن تقوم على غرار اليونانيين « وأن تكون بسيطة وشديدة بساطة وشدة الفيبرى »(٨٠) .

ربما يكون كل هذا هو حلم بايرون ومثاله ، ورد فعله ضد « شعراء البحيرة » الذين يستنكرهم وكتاب القرن التاسع عشر الذين يعيشون فى لندن وكان يمثلهم لى هنت وهازلت والذين كان يتسامح معهم أحيانا . غير أن بايرون فى نظرياته كان يشارك فى النزعة الانفعالية والتاريخية لعصره . وكثيرا ما يحكى لنا أن « الشعر هو التعبير عن العاطفة المستثارة » ، « والعاطفة هى قمة التخيل » والشعر هو « فى ذاته عاطفة » ، إنه احتياج شخصى يُستشعر به على أنه « عذاب » ، أو وجد انجذابى ، أو إلهام (٨١) . والإشكاليات التى تدافع عن الشاعر الكسندر بوب ضد قيود بولز (٨٢) تتشابك مع التقابل الصبيانى بين الموضوعات « الطبيعية » و « المصطنعة » فى الشعر : يذهب بولز إلى أن الشمس والبحر هما أكثر شاعرية من السفينة ، ويذهب بايرون إلى أن البحر بدون سفينة ليس إلا صحراء خالية وهكذا . غير أن بايرون يخلص أخيرا إلى

(٨٠) رسائل ويوميات ، إشراف لورد بروثرو (لندن ، ١٩٠١) المجلد الرابع ، ص ١٦٩ ، المجلد الخامس ، ص ٥٥٩ ، ص ٥٥٤ ، ص ٥٦٠ ، ص ٣٤٧ ، ص ٣٢٣

(٨١) المصدر السابق ، ص ٣١٨ ، المجلد الثالث ، ص ٤٠٥ ، المجلد الخامس ، ص ٥٨٢ ، ص ٢١٥ ، ص ٣٣٦ ، المجلد الرابع ، ص ١١ ، ص ٤٣

(٨٢) وليم ليسلى بولز (١٧٦٢ – ١٨٥٠) شاعر ورجل دين إنجليزى . أثار جدلا مع كامبل وبايرون حول قيمة ألكسندر بوب الشعرية (المترجم) .

أن الشعر « الذى يثير هو الأفضل » وأن هرمية المادة مشكوك فيها وأنه لا توجد « مبادىء لا تتغير للشعر » على نحو ما أعلن المبجل وليم ليسلى بولز المفروض فيه أنه العدو الرومانسى لأكسندر بوب :

« وإلى هذا المدى فإن مبادىء الشعر هذه التى (لا تتـغير) لم تستقر على الاطلاق ولن تسـتقـر . إن هذه المبادىء لا تعنى أكـثر من أن تكون ولَعـاً فى عصر بعينه ، وكل عصر له مبادئه وهو مختلف عن العصور السابقة . إنه الآن هوميروس ، وهو الآن فرجـيل ، وكان ذات يوم دريدن ، ومنذحين والترسكوت والآن هو كورنى والآن هو راسين ، الآن هو كريبلون والآن هو فـولتير . لقد تصـارع المؤمنون بهـومـيـروس مع المؤمنين بفـرجيل لمـدة نصف قرن . وحـتى خمسين سنة مضت كان الإيطاليون يهـملون دانتى - وبتينللى انتقد مونتى لأنه قرأ مثـل « هذا الهمجى » ، والآن فإن الإيطاليين يعـبدونه . وكان لشكسـبير وملتون شروقهمـا وسوف يكون لهما غروبهما . ومن قبل كـان لهما أكثر من مرة تقلّبهما شأنهما فى هذا شأن كل كتاب الدراما والشعراء الذين يكتبون بلغة حيـة . وهذا لا يتوقف على مـزاياهما بل على تـقلبات الآراء الإنسانـية . ثم يضيف على نحو شبه ضمنى : « لقد سعى شلجل والسيدة دى ستال أيضا إلى رد الشعر إلـى نسقين : الكلاسيكى والرومانسى . وأثر هذا مـا زال فى بدايته فحسب » [(٨٣)] . وواضح أن بايرون غير راض عن وجود نسقين اثنين فحسب : فهو يريد المزيد ، وهو يرى دوّامة الذوق وتقلب الشهرة . ان كل شىء ينقضى ولا شىء يهم بشكل نهائى حيث أن كل شىء يبلعه التغيير .

ولا يمكن أن نتـخيل تقـابلا أكبـر من ذلك الذى كان بين بايرون وشـيلى

(٨٣) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٥٥٣ - ٥٥٤

(١٧٩٢ - ١٨٢٢) فإيمان شيلى الكامل بالتخيل وحقائقه الأبدية لا يجب - مهما يكن الأمر - أن يشوش أنه يشترك فى وجهة النظر التاريخية مع صديقه ومعاصريه الآخرين . إن معظم الاستبصارات الأصيلة فى كتابه « دفاع عن الشعر » (١٨٢١) هى استبصارات تاريخية . وعند شيلى نجد أن الرؤية الأفلاطونية هى فى قلب النقاش . وهذا يتأكد بدون هواجس ، وبالعربى الفصيح حتى بثبات . إن شيلى يستمد من أفلاطون - سواء على نحو مباشر أو غير مباشر - رؤية الشعر على أنه المبدأ الإبداعى فى الإنسان « ليس الشعراء فحسب هم مؤلفى لغة وموسيقى ورقص وعمارة وتماثيل ولوحات ، إنّهم مشرّعو قوانين ومبتدعو فنون الحياة » ، إنهم معلمو الدين . إن الشعر هو هُم أيضا : « الشعر هو مسجل أجمل وأسعد لحظات أسعد العقول وأفضلها » والشعراء « هم من أشد الناس فضيلة وطهرا ، من أشد الناس تعقلا وأكثر الناس حظا » والشعراء هم أيضا « فلاسفة من أرفع طراز » والشعر هو « مركز المعرفة ومحيطها » و « الشعر هو الذى يحيط كل العلوم » [٨٤] . ويجرى تمجيد الدور التاريخى للشعر إلى اعتباره العامل الأول الذى يضفى الحضارة فى الماضى المعتم وفى العصر الحاضر وفى المستقبل . وفى الكلمات الختامية لكتاب شيلى « دفاع عن الشعر » تأتى هذه العبارة : « إن الشعراء هم مشرّعو العالم غير المعترف بهم » .

ويجب أن يكون واضحا اليوم أن هذا النوع من الدفاع عن الشعر يقلل من غرضه . إن الشعر يفقد ذاتيته تماما فى مركّب مفكك من الفلسفة والأخلاق والفن . وما يمكن أن ننسبه لكل هذه الأمور الثلاثة معاً أولأى واحد من الآخرين

(٨٤) نقد شيلى الأدبى والفلسفى ، اشراف شوكروس ، ص ١٢٤ ، ص ١٥٤ ، ص ١٥٦ ، ص ١٢٨ ، ص ١٥٢

لا ينسب بجدية للشعر وحده . إن بلاغة شـيلى قد عفّى عليها الزمن حتى فى وقته ، وحـجـج هذه البلاغة تمت بالأحـرى لعصر النهضـة ، وهو فى الغالب يبدو مثل سدنى (وكان قد قرأ كتاب « دفاع عن الشعر » لسدنى قبل أن يكتب دفاعه هو مـباشرة وكثيـرا ما اقتفى أثره) . وهو مثل تاسـو والذى يقتبس منه لدرجة اعتـبار الشاعر هو المبدع الآخر الوحـيد بعد الله [٨٥] . وربما يفيد بحث شيلى فـى موقف ثقافى حـيث يمكن تأكيـد وحدة البـاحث والمعلم والنبى فى الأطر الدينية . ووصف الفـعل الشعرى على أنه تخـيل محض - مهـما تكن تجربته الخاصـة تبريرا لهذا - يأتى بنغمات مفعمـة بالغبطة للإله المغنى اليونانى إيون ولتاسو وجيوردانو برونو . وفى رأى شـيلى أن عقل الشاعر سلبى تماما : « العقل فى الإبداع هو فحم خامد حيث يمكـن لبعض التأثير الخفى مثل الريح المتقلبة أن توقده لدرجة التـوهج المؤقت » . وهكذا « عندما يبدأ التأليف يكون الإلهام من قبل فى طريقه للتدهور ، وأعظم شعر جرى توصيله للعالـم ربما هو ظل واهن من تصـورات الشاعر الأصـلية » [٨٦] . ليس الشعـر فنا بل رؤية ، رؤية نعجز عن توصيلها ، إنه حالة للعقل نعجـز عن التعبير عنها . إن الشاعر لا يستطيع أن (يريد) أن يؤلف : بل هو بالأكـثر لا يستطيع أن يلاحظ بعناية لحظاته الملهمة . وهو لا يستطيع أن يكون له جمهور وواضح أنه لا يحتاج إلى أى جمهور . إن الشعر هو تعبير ذاتى خالص ، إنه عزاء ذاتى على اللعنة التى تغرّ بنا وهو نعمة مـوهبته الغامضة . ويقـول شيلى : « الشاعر دون أن يدرك

(٨٥) يوم ١١ مارس ويوم ١٢ مارس ١٨٢١ لقد قرأت مارى كتاب سدنى « دفاع عن الشعر » لشيلى . انظر : ادوارد دودن : « حياة شيلى » المجلد الثانى ص ٣٨٤ ويقتبس شيلى على نحو مفكك من كتاب تاسو « مقال عن الشعر الملحمى » (١٥٩٤) المجلد الثالث ، ص ٢٢ (شوكروس ، ص ١٥٦) .

(٨٦) شوكروس ، ص ١٥٣

بوضوح التناقض مع مطالبه لتأثيرات الشعر الهائلة الاجتماعية والأخلاقية هو عندليب يجلس فى الظلام وهو يغنى ليحتفى بعزلته بأصوات عذبة » (٨٧) . والتأثير الأخلاقى للشعر يتصوره شيلى فى إطار كلاسيكى : إن الشاعر يصور « أشكالا مثالية جميلة للروعة الأخلاقية » على نحو ما حدد شيلى غرضه فى مقدمته لمسرحيته (بروميثوس طليقا) وبمصطلحات تعليمية فى التصدير الأسبق لكتابه « ثورة الاسلام » : « إن الشاعر يبتعث دافعا أريحيا ، تعطشا حارا للروعة » ويحتفى بالحب باعتباره القانون الذى يجب به أن نحكم العالم الأخلاقى (٨٨) . إن على الشعر أن يقدم البطل المثالى الذى عليه أن نكون على مثاله . ويعتقد شيلى أن « بروميثوس شخصية أكثر شاعرية من الشيطان » . وبطبيعة الحال وهو مدفوع بأشكال كراهيته اللاهوتية يدافع عن الشيطان فى قصيدة ملتون « الفردوس المفقود » « باعتباره كائنا أخلاقيا أسمى من إله ملتون (٨٩) .

هذه المطالب بالنسبة للشعر مهما تكن تبدو متطرفة كما يجب أن تبدو فى تمجيدها للغاية ، قد ابتعثتها « أربع عصور من الشعر » لتوماس لاف بيكوك وهو وصف عقلانى ساخر فكه للانهيار والاختفاء النهائى للشعر فى عصر النفعية . ومبالغة شيلى الشديدة هى فى جانب منها إشكالية ، وحتى تمجيده للالهام يجب أن نأخذه ببعض التحفظ . وبطبيعة الحال نقّح شيلى عمله باستمرار ولم يعتمد بالكلية على إلهامه الأول . ولكن إذا أخذنا الأمر مأخذا

(٨٧) المصدر السابق ، ص ١٢٩

(٨٨) الأعمال الشعرية ، اشراف هتشنسون ، ص ٢٠٣ ، ص ٣٣

(٨٩) المصدر السابق ، ص ٢٠١ شوكروس ، ص ١٤٦

حرفيا فإن الكثير من عبارات شيلى قـد ساهمت فى نزع الثقة عما نعتبره اليوم عادة النظرية الرومانسية للشعر : المبالغة فى المطلب التنبّؤى ، والثقة الكاملة فى الالهام ، وإضـفاء الطابع المثـالى العاطفى أو الطوبوى لمجـرد تواصل الشفـقة والحب .

ولحـسن الحظ هناك المزيد الذى يمكن قـوله عن مقـاله عن تلك الفقـرات الفاقعة اللون التى كـثيرا ما يجرى اقتباسهـا . ورغم أن الفرق بين الشعر وأى نشاط إنسانى ابداعى آخر يـظل غير واضح فإن شيلى يتحدث جـيدا عن الشعر بمجرد أن يركزّ عليه . وما تصفـه النظرية المحدثة على أنّه (تحقق) يجرى نثره نثرا حسنا عندما يقـول شـيلى عن الشعر إنه « يطهـر بصيرتنا الباطنية من غشاء ألفتهـا » . إنّه يرغمنا على أن نشعر بذلك الذى ندركـه وأن نتخيل ذلك الذى نعرفه » [٩٠] . وهو يفهم نوع التـفوق الذى يمكن أن نزعمه الوسـيط الشعرى على الفنون الأخرى . والـلغة نفسـها « يجرى تقـديمها على نحو تعـسّفى من جانب التخيـل » واللغة نفسها هى « شعـر » (بمعناه الواسع عنده) بينما يبدو الطلاء أو الرخام مـادة جامدة ، عـقبة ، « سـحابة لا تمطر » [٩١] . ورغم أن الإنسان يمكن أن يجـادل فيقـول إن مواد النحت والرسم هى أيضا إلهـام وأنها حافز للفنان فإن شيلر يرى بصواب أن اللغة ليست جامدة وخارجية مثل الحجر والطلاء ، بل هى سبق أن شكلها الإنسان ومن ثم تستمر مع الابداع الشعرى . ولدى شيلى أيضا شعور قوى بدور الإيقاع فى الشعر : إنه مثل كولردج يحاول أن يقلل من التـفرقـة بين النظم الوزنى والنثر التـخيلى الإيقـاعى . وعنده أن

(٩٠) شوكروس ، ص ١٥٦

(٩١) المصدر السابق ، ص ١٢٥

أفلاطون وفرنسيس بيكون شاعران لا بالمعنى الواسع فحسب لدى الفلاسفة - الشعراء ، بل أيضا بسبب لغتهما الإيقاعية وتخيلهما [٩٢] . وشعوره بخصوصية اللغة قوى لدرجة أنه ينكر إمكانية الترجمة رغم أنه هو نفسه كان مترجما ناجحاً للغاية وخاصة لفقرات من مسرحية « فاوست » لجوته . « إن إلقاء بنفسجة فى بوتقة حتى نكتشف المبدأ الشكلى للونها ورائحتها مماثل لمحاولة أن نترجم من لغة إلى لغة أخرى ابداعات الشاعر » [٩٣] .

لكن الصفة الملحوظة الأكبر فى المقال تبدو لى هى تخطيطه لتاريخ اجتماعى عام للأدب . وهذا ليس منفصلاً عن البلاغة الأفلاطونية ولها خلفيّة عقلية مغايرة . إن الإلهام هنا جاء من كتاب بيكوك « لعبة الروح » . لقد طور بيكوك الفكرة القديمة عن العصر الذهبى والعصر الفضى للشعر إلى دائرة من أربعة عصور فى هذا النظام غير العادى : العصر الكلاسيكى عصر الحديد والعصر الذهبى والعصر الفضى والعصر البرونزى . وكل هذه العصور الأربعة تكررت فى الحقبة الحديثة . إن عصر الحديد هو الأصل المعتم للشعر ، والعصر الذهبى هو عصر هوميروس وأسخيلوس وبندار والعصر الفضى هو عصر فرجيل والأوغسطينيين ، والعصر البرونزى هو عصر التفسّخ الرومانى المتأخر ، وفى نظر بيكوك يمثله نونوس [٩٤] . وفى الشعر الإنجليزى نجد العصر الحديدى هو العصور الوسطى والعصر الذهبى هو عصر شكسبير والعصر الفضى هو عصر دريدن والكسندر بوب والعصر البرونزى هو العصر الذى عاش فيه بيكوك

(٩٢) المصدر السابق ، ص ١٢٧

(٩٣) المصدر السابق ، ص ١٢٦

(٩٤) شاعر ملحمى يونانى فى القرن الخامس الميلادى (المترجم) .

نفســه . والخطاطية كلهــا تسمح بالسـخرية والتهكم مما هو بـدائى وما هو فى العصـر الوسـيط من جـهة ، والمعاصـــر مـن جهة أخـرى ويضحك بيكوك من « المواجهة الفظـيعة من أساتذة الإيقاع الذين يعـرفون باسم « شعراء البـحيرة » وهو يشير إلى شيلى عندما يتحدث عن « الأناشـيد الشكّاءة الأنانية للتعبير عن عدم الرضــاء التام لدى الكاتب تجاه العـالم وكل شىء فيه » وتســمح الخطاطية أيضا بالجدل حول أن « المشاعر فى زماننا هى شبه همجية فى جماعة متحضرة » وأن الشعر هو من أمور الماضى ، « القعقـعة الذهنية التى توقظ انتباه العقل فى طفولة المجتمع المدنى » . وهذا كـان معروفا من قبل عند فيكو وفـيما بعد عند هيـجل . ويذهب بيكوك إلى القـول بأنّ الوقت قد حـان للاستـسلام للعــمل الحـقيـقى للحـياة . « إن علمــاء الرياضــة وعلماء الفلك وعلـماء الكيـميـاء والميتـافيزيقـيين وفلاسـفة الأخلاق والمؤرخين والسـياسيـين وعلماء الاقتـصاد السياسى الذين بنوا فى الهواء الأعلى للعـقل هرما . . رأووا برناسوس الحديث أسفلهم فى البعيد » [٩٥] .

ويلجأ شيلى إلى هذه الحجج شبه الجادة مع تخطيط مشابه فى القرن الثامن عشـر للتأمل . والمصـدر الدقيق لتصــور شيلى صعب تحـديده ، لكنه من نوع التاريخ القـائم على تخطيط الذى نواجهه عند البـدائيين الاسكتلنديين أو روسو أو عند هردر . وواضح أن مصدر شيلى أنه فرنسى وهو يتحدث عن الغزاة من « السلت » للامبراطورية الرومانية والهيمنة السابقة للأمم « السلتية » بعد سقوط رومــا . مثل هذا الاضطراب للسلت والـتيـوتون الألمان يرد عند بول – هنرى ماليت الداعية السويسرى للأمور الأوربية الشمالية وبين سلالة السلت فى القرن الثامن عشر . ويصعب أن يكون هذا قد وُجد فى ألمانيا ، وفى إنجلترا لقد لقى

(٩٥) هـ . ف . ب . برت – سميث أشرف على إصدار « العصور الأربعة » (بوسطن ، ١٩٢١) ص ١٤ ، ص ١٨ ، ص ١٦ ، ص ١٩

هذا تنديدا من جانب الأسقف برسى الناشر الانجليزى لأعمال ماليت . ويصف شيلى أصول الشعر بالطريقة الطبيعية التى عند روسّو أو هردر أو مونبودو (٩٦) أو جون براون (٩٧) . ان الشعر مقترن بأصل الإنسان . إن المتوحش البدائى عبّر أولا عن انفعالاته عن الأشياء المحيطة من حوله ثم عبّر حينئذ عن الانسان فى المجتمع . وكله حدث بتتابع دقيق . فى شباب العالم كان كل إنسان شاعرا ، لقد رقص الناس وغنوا وتحدثوا لغة « مجازية بشكل حيوى » . لقد كان الشعراء مشرعين وأنبياء معا . والشعر وثيق الصلة بالتقدّم الخلقى ، إنه يجسّد المثل الأخلاقية لعصره . ويذهب شيلى إلى أن ما نعتبره رذائل فى الملاحم الهوميروسية والعنف عند أخيل ومكر يوليسيس هى بالفعل مُثُل جاءت من أجل المناقشة . والدراما بصفة خاصة هى مرآة صادقة لتاريخ العادات : وإنهيارها يسير قيد أنْملة مع انهيار المجتمع . وكوميديا عودة الملكية هى المثال الذى يطرحه شيلى شأنه فى هذا شأن العديد من النقاد الرومانسيين الآخرين - رغم أن شيلى يذهب إلى أن محاكاة الحساسية هى المفضلة على كل الفنون الأخرى على الاطلاق . والشعراء الشبقيون والرعويون إبّان الامبراطورية الرومانية فى الفترة المتأخرة الذين يخاطبون أنفسهم حتى آخر انفعال لا يزالون يشعرون بالحيوية عندما كانت البطولة قد ماتت . وفيما بعد وبافتراض فإن بلادة حتى العواطف والمشاعر المتدنية العادية قد أصابت الشعر كله والكتابة الجميلة بالشلل (٩٨) .

(٩٦) لورد مونبودو جيمز بيرنت (١٧١٤ - ١٧٩٩) مشرّع أسكتلندى وعالم من علماء علم الإنسان درس أصول اللغات (المترجم) .

(٩٧) انظر المجلد الأول من كتابنا هذا « تاريخ النقد الحديث » وهناك مزيد من التعليقات فى كتاب ويليك « بزوغ التاريخ الأدبى الإنجليزى » ص ١٢٦ و « مكانة دى كوينسى فى تاريخ الأفكار » مجلة دورية الببليوجرافيا العدد ٢٢ (١٩٤٤) وخاصة ص ٢٦٨

(٩٨) شوكروس ، ص ١٢٣ ، ص ١٢٤ - ١٢٥ ، ص ١٢٧ - ١٢٩

وتصوّر شيلى عن التطور تصور جمعى دائرى ، وهذا أمر يدعو للدهشة ، فهو صاحب النزعة الفردية القوية . واللغة الأصلية يسميها « سديم القصيدة الدائرية » ، والقصائد الشبقية فى العالم القديم فى أخرياته هى « أجزاء إنشادية فى تلك القصيدة الكبرى التى قد شيدها كل الشعراء مثل الأفكار المتآزرة لعقل كبير واحد منذ بداية العالم » . وحتى تاريخ الإمبراطورية الرومانية رغم أن تلك الامبراطورية كانت بلا شعراء هى سلسلة من « الأجزاء الإنشادية فى تلك القصيدة الدائرية الكبيرة التى كتبها (الزمن) على ذاكرة الناس » وهو يرى أن هوميروس ودانتى وملتون هم شعراء الملاحم الأصلاء الثلاثة (ولا يوجد غيرهم) لأنهم « حملوا علاقة محددة ومعقولة إلى المعرفة والمشاعر والدين الخاصة بالعصر الذى عاشوا فيه » [(٩٩)] . ولقب الشاعر الملحمى بهذا المعنى الفريد يجب ألا يُطْلَقَ على فرجيل وتاسووأريوستوو سبنسر ، ونفترض أن هذا بسبب أنهم كانوا مفرطين فى الفردية ولم يكونوا ممثلين لثقافتهم على نحو كاف . وشيلى بحديثه عن دانتى يصوغ بشكل نهائى الإمكانية الشاملة لشاعر عظيم وعملية التعاظم والتفسير المتنوع الذى ألهم به . « إن القصيدة العظيمة هى ينبوع للتدفق الدائم مع مياه الحكمة والبهجة ، وبعد أن يستوعب الشخص الواحد والعصر الواحد كل تأثيرها الالهى والتى تمكّنها علاقاتها الفريدة من المشاركة فإنه يتتالى مع علاقات جديدة تتطور ومن هنا تكون مصدرا لبهجة لا يمكن التنبؤ بها ولا يمكن تصورها [(١٠٠)] . هذا الشعور بمجرى التاريخ الذى يشكل الشعر جزءا منه يساعد فى توضيح تأكيد شيلى المتكرر

(٩٩) المصدر السابق ، ص ١٢٤ ، ص ١٣٩ ، ص ١٤٦

(١٠٠) المصدر السابق ، ص ١٨

لمعاصريه والمشاركة فى روح عصره رغم أنه لم يستسلم لأى معتقد شعرى معاصر (عند وردزوورث أو كيتس مثلا) [١٠١] . وهذا يفسّر التمجيد الفريد (نقول الفريد إذا ما تذكرنا عزلة شيلى الشخصية وخلو عروضه التحليلية من الود) التى أسبغها على عصره فى خاتمة كتابه « دفاع عن الشعر » . لقد كان عصره « ميلادا جديدا » . اعتبر شيلى نفسه بشيرا ، عازفا ، مشرّعا ، وحتى أولئك الذين لم يعرفوا أنهم أنبياء عصر جديد كانوا بدون وعى مساهمين فى الثورة الروحية السياسية التى استطاع شيلى أن يتنبأ بها . « الشعراء هم كهنة يونانيون لإلهام لا يمكن استيعابه » وهم ينطقون « بكلمات تعبّر عما لا يفهمونه » ، « إنهم عازفون يغنون للمعركة وهم لا يشعرون بما يلهمون » [١٠٢] . ويؤمن شيلى « بالزحف العظيم للعقل » (مثل كيتس عندما فضل وردزوورث على ملتون) [١٠٣] فى خطة غامضة نوعا مالا ينسب إليها عناية إلهية والشعر فى هذه الخطة هو جزء لا يتجزأ منها . إن الشاعر وفن الشعر قد فقدا هويتهما لكنهما قد وجدا من جديد دورا اجتماعيا مجيدا وآمنا فى حتميتهما بحيث لا يمكن أن يؤثر فيهما أى اهتمام أو أى عزلة معاصرين . لقد أعيد تأسيس الشعر كجزء من صناعة المجتمع وعملية التاريخ : وهو فعال حتى عندما تندر رؤيته . هذا هو دفاع شيلى الحقيقى عن الشعر ، وتأكدوا أنه أكثر اقناعا عن مجادلات خلط الفلسفة بالأخلاق والفن فى مركّب واحد . لقد كان دفاعا عن الشعر الذى جاء ليهمن على القرن التاسع عشر .

(١٠١) الأعمال الشعرية ، ص ٣٥ - ٣٦ ، ص ٢٠٢

(١٠٢) شوكروس ، ص ١٥٩

(١٠٣) رسائل ، اشراف م . ب . فورمان (الطبعة الرابعة ، اكسفورد ، ١٩٥٢) ص ١٤٣ (٥ مايو ١٨١٨) .

المصادر والمراجع

On English criticism during the romantic movement, besides saintsbury and Abrams, we have The Romantic Theory of Poetry by A. E. Powell (Mrs. E. R. Dodds), London, 1926; and Walter J. Bate, From Classic to Romantic, Cambridge, Mass., 1996; On the term see René Wellek, "The Concept of Romanticism in Literary History," Comparative Literature, 1 (1949)m 1-23, 147-72.

Jeffrey is quoted from Contributions to the Edinburgh Review, 4 vols. London, 1844 (cited as Contributions). Where this fails I quote from the files of the Edinburgh Review. There is an old-fashioned Life (with letters) by Lord Cockburn, 2 vols. Edinburgh, 1852; and a fervent plea for his greatness, francis Jeffrey of the Edinburgh Review, by James A. Gerig, Edinburgh, 1948 (Cited as Grieg).

Of the many essays, besides theose of Hazlitt, Carlyle, and Leslie Stephen, one might consult G. Saintsbury's in Essays in English Literature, 1780-1860, London, 1890; Lewis E. Gates' in Three Studies in Literature, New York, 1899; Merritt Y. Hughes' "The Humanism of Francis Jeffrey," MLR, 16 (1921), 243-51; and Byron Guyer's "Francis Jeffrey's Essay on Beauty." Huntington Library Quarterly, 13 (1949- 50), 71 - 85. On Jeffrey and Wordsworth see Russell Noyes, Wordsworth and Jeffrey in Controversy, Indiana University Publications, Humanities Series, 5, Bloomington, 1941; and Robert Daniel, "Jeffrey and Wordsworth," Sewanee Review, 51 (1942), 195-213.

I know of no extended discussion of Southey's criticism.

In Scott see Margaret Bell, Sir Walter Scott as Critic of Literuture, New York, 1907; and the good remarks on Scott's Life of Dryden in James M. Osborn, John Dryden: Facts and Problems (New York, 1942), PP. 72-87.

Byron's critical writings can be found in Lettres and Journals, ed. Lord Prothero (London, 1901), esp. Vols. 4 and 5. On Byron see Clement Tyson Goode, Byron as Critic, Weimar, 1923.

Shelley's criticism is quoted from Shelley's Literary and Philosophical Criticism, ed. John Shawcross, London, 1909 (Cited as Shawcross). The prefaces are from The Complete Portical Works, ed. Thomas Hutchinson, Oxford, 1904. Peacock's Four Ages of poetry is from the ed. by H. F. B. Brett-Smith (Boston, 1921), which includes also Shelley's Defence.

On Shelley's Defence see introductions and notes to the editions by Shawcross, Brett-Smith, and by Albert S. Cook, Boston, 1890. A. C. Bradley wrote a fine essay in the Oxford Lectures on poetry, Oxford, 1909. The fullest study of the Platonic sources is in James A. Notopoulos, Shelley's platonism, Durham, N. C., 1950. Lucas Verkoren's A Study of Shelley's Defence (Amsterdam, 1937) is almost useless. Croce makes good remarks in "Difesa della poesia," Ultimi saggi (Bari, 1948), pp. 58-78.

(٥)

وردزورث

عادة مـايعُد النقد الأدبى الذى كتـبه وليم وردزورث (١٧٧٠ - ١٨٢٠) بيان الحركة الرومانسية الإنجليزية وعلامة الانقطاع عن عصر الكلاسيكية الجديدة . ويقوم التركيـز على رفض وردزورث القاموس الشعرى فى القـرن الثامن عشر وتوحيده بين «لغة النثر » ولغة التـأليف الوزنى ، بين لغة الشعر واللغة المنطوقة عند « الطبـقتين الوسطى والدنيـا من المجتـمع » . وهذه الدعوة الخاصـة بنوع النزعة الطبيعية حيث يعيد الشاعر إنتاج حديث الحياة « المتواضعة والبسيطة » - يجرى النظر فيها على أنها مقتـرنة « بالنزعة الإنفعالية » ، وهى رؤية الشعر - حسب عـبارة وردزورث الشهـيرة - « على أنه هو التدفـق التلقائى للمشـاعر القوية »[١] .

وتظهر هذه الأفكار بالفعل فى نظرية وردزورث ؛ ولقـد ثبت تاريخياً أنها من أكثـر النظريات أهميـة ، ولكن إذا نحن فحصنا المدى الكلـى للنقد الأدبى عند وردزورث - تصديرات ١٨٠٠ ، ١٨١٥ ، ملحق ١٨٠٢ والمقال الإلحاقى عام ١٨١٥ والمقـالات الثلاثة عن القبـريات والمراسلات[٢]- فيجب أن نَخلُص إلى أن وردزورث قد عـدّل هذه الأفكار تعديلاً كبـيراً وأنها تحتـاج بالفعل إلى إعادة تفسير كعناصر تشكلّ كياناً متناسقاً من الفكر مع اقتراحات مختلفة للغاية . فعدم الموافـقة على القاموس الشعرى وفكرة مـحاكاة الحديث البسيط ومـفهوم الشعر على أنّه تدفق المشاعر لا يستجيب له بصفة خاصة عصرنا ، ولايمكن أن

(١) « النقد الأدبى عند وردزورث » ، إشراف سميث ، ص ٢٠ ، ص ٩ ، ص ١ ، ص ١٤ - ١٥

(٢) المقالات الثلاثة : « حول القبريّات » كُتبت فى ١٨١٠ غير أن المقال الأول وحده هو الذى نشر فى تلك السنة فى مجلة «فرنده» أما المقالان الثانى والثالث فلم يريا النور حتى عام ١٩٧٦

يتوافق مع تصور عقلى للنظرية الأدبية . ويمكن استيعاب هذا بسرعة لكننا فى هذه الحالة لانكون قد استخلصنا ما هو فريد وقيمٌ فى نظرية وردزورث .

إن اعتراض وردزورث على القاموس الشعرى فى القرن الثامن عشر ،ورد فعله لصالح الحديث العامى أثارا جدلاً كبيراً مطلوباً فى منظور العملية التاريخية التى كانت نظرية وردزورث عَرَضًا من أعراضها . ففى نهاية القرن الثامن عشر كانت الأحابيل والحِيَل الشعرية للتراث التى بدأت بدريدن قد أصبحت مجّرد نوع من الأنواع التى عفّى عليها الزمن . وكان رد فعل وردزورث اعنف الردود فشعره المبكّر جاء بأشد أنواع القاموس الشعرى مبالغة بالنسبة للشعر الوصفى[3] وفى غمار تطوره الإنفعالى العقلى الفردى العالى توصل إلى إدراك أن هذا القاموس الشعرى كان « فاسداً » و« مزيفا» و« مشوها» و «ممـوها» و « قاسيا » [4] بينما شعر بأن أسلوبه الجديد الخاص به « طبيعى » شأنه فى هذا شأن كل مبتدع فى تاريخ الشعر الإنجليزى فقد شعر بأنه يعُيد إحياء اللغة المنطوقة . لقد اعتقد الشاعردَنْ أن أسلوبه أكثر طبيعيّة وشعبية عن أسلوب سبنسر وتصرف الشاعر دريدن ضد مصطنعات الفطنة الميتافيزيقية ، ودعا الشاعر ت . إس . إليوت وازرابوند فى زماننا هذا إلى اللغة المنطوقة فى الشعر . وكذلك فى فرنسا نجد أن مثل رد الفعل هذا شائعاً .

(٣) أنظر تحليل« تخطيطات وصفية ونزهة مسائية » (١٧٩٣) فى ترجمة إنجليزية لكتاب إميل لوجوا « حياة وردزورث فى بواكيرها » (١٩٢١) ص ١٢٧ وما بعدها .

(٤) سميث : ص ٤٦ ، ٤٣ ، ٤٢ ، ١٨٩

لقد شعر مالرب بأن « اصلاحه » هو لصالح اللغة المنطوقة ، وديليل [٥] فى تصديره لترجمته لعمل فرجيل « القصائد الرعوية » [٦] (١٧٦٩) دافع عن الكلمات العامية ضدّ استبعادها من القاموس الكلاسيكى الفرنسى [٧] .

إن رفض وردزورث للقاموس الشعرى فى القرن الثامن عشر قائم على دواع متعددة ومتنافرة ، حتى أنه يصعب بشدة طرح تحليل لها . إنه يرفض « القاموس الشعرى » بالمعنى الضيق أى يرفض المصطلح المقدس الثابت مع ما فيه من استبعادات لما يعد منحطا أو تافها ، وهو يعترض على الأحابيل الأسلوبية الخاصة من مثل إضفاء الطابع الشخصانى على الأشياء والإطناب والاصطباغ بالنزعة اللاتينية والمباحات النحوية ، إلى الملامح التركيبية مثل التقديم والتأخير والاطروحات المضادة العديدة ، وإلى أشكال النظم والتراكيب التى هى مجرد سرد ومن ثم فهى أشبه بنوع من (القائمة المعقولة)[٨] .

(٥) جان ديليل (١٧٣٨ - ١٨١٢) قسيس وشاعر فرنسى صاغ ترجمة شعرية للقصائد الرعويّة لفرجيل (١٧٧٠) وترجم الانيادة لفرجيل (١٨٠٤) والفردوس المفقود لملتون (١٨٠٠) ونشر أشعراه فى ديوانين هما (الحدائق) ١٧٨٢ و (الممالك الثلاث الطبيعية) ١٨٠٩ (المترجم) .

(٦) قصائد تعليمية كتبها فرجيل بين ٣٧ ق . م و ٣٠ ق . م وهى فى أربعة كتب عن الأشكال المختلفة للصناعات الريفية (المترجم) .

(٧) أنظر تعليقات إليوت الخاصة عن وردزورث فى « استخدام النقد واستخدام الشعر » (لندن ، ١٩٧٣) ص ٦٩ وما بعدها وكان ديليل وتصديره معروفين لوردزورث . أنظر ملاحظة على البليت ٧٥٩ من قصيدة « نزهة مسائية » فى « قصائد مختارة » لوردزورث بإشراف آرثر بيتى (نيويورك ، ١٩٣٧) ص ٣١ - ٣٢ .

(٨) المصدر السابق ، ص ٤٥ - ٤٦ - ٢٠ ، ص ١٠١ - ١١٥ .

وهذه الاعتراضات يمكن أن تمتد إلى استخدام الأساطير الكلاسيكية أو إلى « المغالطة الوجدانية »[9] إذا ما بدت غير مطلوبة أو إنها مفرطة فى العنف ؛ وفى مناسبات كان مجرد تطبيق للمعايير الشائعة عن الحقيقة والدقة . ومن ثم فهو يكره بيت الشعر فى القصيدة القبرية عن سيدة ماتت بعد أن استحمت فى بريستول .

« لقد انحنت لكى تختبر الموجة وماتت » .

وذلك على أساس أن الإنسان لا « ينحنى » بالفعل لشرب مياه الاستحمام لكى نختبرها. ومياه الاستحمام لايجب أن تسمى « موجة » كما أنها لاُ تشرب من كأس وأنه لاتوجد صلة بين شربها وموتها [10] والإعتراض على وصف دريدن لليل ومنظر القمر عند بوب كما فى (الإلياذة) قائم على نفس الأسس : إن الجبال لاتومئ برؤوسها ، وعاطفة بوب غامضة بشكل واضح بل كلها عبث[11] . وأحيانا تكون انتقادات وردزوث موجهة ضد ما يمكن أن نسميه خصائص القرن التاسع عشر : الطرافة والمجاز الظريف والمبالغة المتهورة والفطنة اللفظية والغموض الزائد . ولدوافع ليست مناسبة فى النص يتسامح وردزورث مع هذه الأحابيل إذا كانت تبدو أو تدلّ على أنه يوجد « تيار تحتى » من

(٩) شكل من أشكال التعبير ينسب العواطف والمشاعر إلى الأشياء غير العضوية من ذلك القول أن الأمواج تبكى . ويرجع التعبير إلى رسكن الذى قال إن المشاعر العنيفة تنتج زيفا فى الانطباعات عن الأشياء الخارجية وهو مايجب أن يسميه المغالطة الوجدانية (المترجم) .

(١٠) المراجع السابق ، ص ١٢٦ - ١٢٧

(١١) « النقد الأدبى عند وردزورث » بإشراف سميث ص ١٨٥ - ١٨٦ ويعرف وردزورث مناقشة فقرة دريدن فى كتاب توماس وورتن « ملاحظات عن قصيدة الملكة الجنية » . وواضح أنه استخلص الاعتراضات على قوة بوب من تعليقات كولردج الشفوية والتى نُشرت فيما بعد « السيرة الأدبية » بإشراف ج . شوكروس (المجلد الثانى ، اكسفورد ، ١٩٠٧) المجلد الأول ص ٢٦ - ٢٧

الانفعـالات الأصيلة وأن الشاعـر لايستسـلم إلا لرذائل موضات العـصر[١٢] . وهكذا نجد وردزورث يمدح سوناتا الشاعر دن « الموت ، فـلا تتكبّر » باعتبارها مثقلة بالفكر وقوية في التعبير وإن كانت بالنسبة للذوق الحديث قد تكون منفرة مثقلة[١٣] .

وعرض الكثيـر من اعتراضات وردزورث مفكك للغاية وغـير حذر ، وإنّ استخدامـه لمصطلح « اللغة » مزعزع حتى أنه ترك نفسـه لتنديد كولردج بسبب تطبيـقه هو الخاص . ووردزورث نفسـه يلجأ إلى العديد من الأحـابيل والحيل التى هو نفســه يعترض عليـها . وتركيـبه يمكن أن يكون ملتوياً ، وهو أحـياناً يستخدم كلمات قـاموسية متعددة المقاطع ، وقصائـده حافلة بالمغالطة الوجدانية ، بل حتى الأمثلة العـديدة من أنماط الإطناب فى القرن الثامن عشـر موجودة فى قصائده . إن وردزورث فى كتاباته النقدية كـان عاجزاً عن تحديد الفرق بين ما يلوح له أنه مـجاز مشـروع بل ومجاز حـتى محورى حتّـى وبين المجاز الزائف والمصطنع . كـما أنـه لم يستطيع أن يـضيف نظرياً لماذا يـكون بعض التقـديم والتأخير صحيحاً والبعض الآخر خاطئ[١٤].

(١٢) مثلا سميث : ص ١٦٥ - ١٦٦ ، ص ٧-١ ، ص ١٠٩ ، ص ١١٠ ، ص ١١١ ، ص ١١٢ ، ص ١١٧ ويعجب وردزورث بسير توماس براون (أنظر : رسالة إلى ج . بيس ٨ أبريل ١٨٤٤ : رسائل : السنوات المتأخرة ، المجلد الثالث ، ص ١٢٠٣) لكنه لم يلمحّ إلا بشكل سريع لهربرت ومـارفل ، وهو يثنى على سونيتات شكسبير لكنه يندد بالعديد منها بسبب تشابهها ، وطرافتها وغموضها الزائد » انظر : كولردج النقد المختار بإشراف ت . م رايسور (لندن ، ١٩٣٦) ص ٤٥٤ .

(١٣) المصدر السابق ص ٢٤٦ - ٢٤٧ ب رسالة إلى ا - دايس فى ١٨٣٣

(١٤) التقابل بين نظرية وردزورث وممارسته قد ناقشه كثيرون كولردج وسيروالترالى والآن برستلو وفريدريك ا . بوتل وآخرون . ومعيار وردزورث ظاهر أنه تمييز بين "الزخرفة" و"تجسيد الفكر" (أنظر : سميث ص ١٢٩) وتقرير دى كوينسى عن المحادثة مع وردزورث فى "الأسلوب" الكتابات الكاملة بإشراف ماسون ، لندن ، ١٨٩٦ ، المجلد العاشر ، ص ٢٢٩ - ٢٣٠ وأحيان بين الحقيقة والزيف .

غير أن تزكية وردزورث (للغة الطبيعة) لدى الإنسان تحتاج إلى تفسير . حتى لو كانت تعنى اللغة الفعلية للريفيين وحتى ولو كان وردزورث نفسه لم يفكر فيها على أنها لاتنطبق إلا على عدد قليل من الأبيات من عمله (قصائد غنائية) . لقد دافع عن هذه الأبيات على أنها « تجارب » وفى الطبعات المتأخرة اعترف بأن « ملاحظاته » عن القاموس الشعرى « ليس لها إلا تطبيق بسيط بالنسبة للجزء الأكبر من المجموعة على أنها توسع وتنوّع حتى أنها لاترقى إطلاقاً إلى مصاف مدخلٍ للمجموعة » . ومن ثم ألحقها فى خاتمة المجموعة كتذييل[١٥] . بجانب هذا عدّل وردزورث نفسه إلى حد كبير تزكياته المتعلقة بالحديث الريفى . وأحيانا ما يكون لديه التمييز الاجتماعى فى ذهنه . وهو يقابل بين حديث « سكان الوديان » فى ريف البحيرة التى ينتسب إليها من عرفوا باسم «شعراء البحيرة » وبين حديث « أصحاب الفطنة والممارسين للفطنة فى لندن » الذين عليهم أن « يتعاملوا مع الحفلات والدعوات الصناعية ، والذين يسارعون من باب إلى باب ومن شارع إلى شارع على الأقدام أو فى عربات[١٦]» . وأحيانا كان يفكر فى بعض القصائد على أنها ثرية يمكن إصطيادها كبدائل لتحل محل القصائد التى جرى بيعها بالفعل باعتبارها إما خرافية أو غير دقيقة . ولكن لو كان قد لجأ إلى مثل هذه الأوهام لكان قد تخلّى عنها فى التو للغاية . و « مقال إلحاقى للتصدير » (١٨١٥) هو عزاء ذاتى يعيد تأكيد تاريخ الشعر الإنجليزى ويذهب إلى أن كل الشعراء العظام كانوا لايلقون التقدير فى البداية « وكان عليهم إبداع الذوق الذى به يمكنهم أن يستمتعوا » . وكان على وردزورث الآن أن يميز بين الجمهور الذى يتجاهله أو يرفضه وبين علية القوم الذين صوتهم هو فى النهاية الفيصل الحق الذى يتوقعه بكل ثقة [١٧] .

(١٥) تصدير لطبعة ١٨١٥ من « قصائد » فى « الأعمال الشعرية » ، بإشراف دى سلينكورت ، المجلد الثانى ، ص ٤٣١

(١٦) سميث ، ص ٤٧ - ٤٩

(١٧) سميث ص ١٩٥ ، ص ٢٠١ ، رسالة إلى رانجلام ، ٥ يونيو ١٨٠٨ ، وفيها اشتكى وردزورث أنه لم يجر بيع نسخة واحدة من قصائده عند باعة الكتب الكبار فى كمبرلاند (رسالة إلى موكسون ، أغسطس ١٨٣٣ ، رسائل : السنوات المتأخرة ، المجلد الثانى ص ٦٦٤) وعبارة « إبداع الذوق» ينسبها وردزورث لكولردج (سميث ، ص ١٩٥) .

وأحيانا يصعب تمييز « الحديث الريفى » عند وردزورث عن الحديث الإنسانى عامة واللغة الإنفعالية والتى تجرى تصفيتها لتحقيق أهداف الشاعر . وهو يتحدث عن « اختيار اللغة الحقيقية للناس » وعن التعبير « البسيط غير المتطور » ولكن جرى « تطهيره من أسباب الكراهية أو الاشمئزاز » . ويدرك وردزورث أن (الانتقاء) وحده سوف « يفصل التركيب عن سوقية الحياة العادية اليومية ووضاعتها » . إن على الشاعر أن يمحو ماهو مؤلم ومثير للاشمئزاز . إنه « يختار من اللغة الحقيقية للناس أو التى ترقى إلى نفس الشئ وهو يؤلف تماماً بروح مثل هذا الانتقاء »[١٨]. ومن المؤكد أن يترك هذا كل التحول الذى يمكن المطالبة من خلاله بأى شئ . ولقد انتهى وردزورث بالفعل إلى الكلاسيكية الجديدة الجيدة عندما طالب « باللغة العامة للإنسانية » وعندما استجاب "للمبادئ المشتركة التى تحكم كتاب الدرجة الأولى فى كل الدول" [١٩] . وهو يفترض باستمرار أن هناك جوهراً للّغة مشتركا لدى جميع الناس ، وأنه مفهوم للجميع ، عنه ينحرف الشاعر المثقف والشاعر المتصنع حسبما يريد .

غير أن لدى وردزورث تزكيات أخرى غير مجرد النزعة الطبيعية والكلية . فاللغة الشعرية يجب أن تكون لغة فى حالة "نقل إحساس حى" ، ومن ثم « إذا جرى انتقاؤها بشكل حقيقى وشرعى يجب بالضرورة أن تكون جليلة ومتنوعة وحية مع المجازات والصور البلاغية " [٢٠] «جليلة ومتنوعة» ، يبدو أن

(١٨) سميث ، ص ١١ ، ١٣ ، ١٤ ، ٢١ ، ٢٤ ، ٣٠

(١٩) المصدر السابق ، ص ٩٠ ، ص ١١٧

(٢٠) المصدر السابق ، ص ١١ ، ص ٢٢

هذه ثنائية من المقتضيات الغـربية لكن هذه هى المطالب التقليدية لدى البلاغيين القدماء من أجل أسلوب "راق" (٢١) فحسب عند وردزورث - كما حدث عدة مرات من قـبل فى تاريخ البلاغة - مـجرد مطلب للحـيوية . فالمجـاز مرتبط بالعاطفة ، ففى العاطفة مفروض أن نستخدم الصور البلاغية بتلقائية . إن اللغة التصويرية العاطفية قد جرى التفكير فـيها كثيراً على أنها لغة الإنسان البدائى . ووردزورث مثل الكثـيرين من مؤلفى القـرن الثامن عشـر يحكى لنا أن "أقدم الشعـراء كتبـوا على نحو طبـيعى وهم يشعـرون بقوة بلغـة تصويرية" (٢٢) . والصور البلاغـية للشعر التشقيقى فى القرن الثامن عـشر تبدو لوردزورث على أنها تشويه ، سوء تطبيق لهذه اللغة الأصلية التى كانت تعبيراً تلقائياً . وواضح أن وردزورث يؤمن بأن لغـة الشـاعـر هى حـقاً أدنى لمـا لدى الناس فى لحظة العاطفة وخـاصة ما قيل فى الأيـام الخـوالى : " إن لغة الشـعراء قد تدهورت عما نطق به الناس فى الحياة الواقعيـة تحت الضغط الحقيقى لتلك العواطف" . ويعتـرف وردزورث بأن لغة الشـعراء الأوائل تختـلف عن اللغة العاديـة لكنها

(٢١) أنظر كـلاوس دوكـهورن "وردزورث والتراث الأخـلاقى فى إنجلترا" أخبـار أكـاديمية العلوم ، جوتنجن ١٩٤٢ ويطرح دوكـهورن أمثلة على استـخدام وردزورث للمصطلحات البلاغية والأفكار ويظهر معرفة بكوينتلين ومن المؤكد أن وردزورث يعرف لونجينوس (أنظر رسالة إلى فلتشر ٦ أبريل ١٨٢٥ ؛ الرسـائل : السنوات المتأخرة ، المجلد الأول ، ص ١٩٤) وجون دنيس المصطبغ بصبغة لونجينوس ؛ أنظر رسـالة إلى السيدة كلاركسون ، ١٨١٤ ، فى مراسلات كراب ومتبسون مع دائرة وردزورث بإشـراف مورلى ، المجلد الأول ، ص ٧٨ ؛ أنظر سـميث ص ٢٢٤ (رسـالة إلى سـوذى ، ١٨١٥) ورسـالة دى كوينسى إلى ا . بلاوود ٣٠ يونيـو ١٨٤٢ ، وهـو يحكى عن تجمـيعـه لكتـيبـات دنيس إلى أوبليج وردزورث الذى أكد (مع اس . ت . س) «جنونه " مقتبسة عن جون دنيس " الأعمـال النقدية " بإشراف إن . ن هـوكـر (بلتمور ، ١٩٤٣) المجلد الثانى ، ص ٧٣ من المقدمة .

(٢٢) سميث ص ٤١ وفكرة اللغة التصويرية القديمة ترجع إلى لوكر بوسى وشائعة عند بلاكول وبليروكمز وباركلى . وتأثير فيكو تـأثير غـامض . أنظر ويليك : بزوغ التاريخ الأدبى الإنجليزى ص ٨٧ وما بعدها ، وعرضى التحليلى لكتاب فيكو « سيرة ذاتية " فى مجلة الببليوجرافيا الفضيلة العدد ٢٤ (١٩٤٥) ص ١٦٦ - ١٦٨

تختلف بشكل مشروع لأنها كانت لغة المناسبات البطولية غير العادية المفترضة ؛ زيادة على ذلك كانت لغة ينطقها الناس حقاً [٢٣] .

ويبدو أن وردزورث فى طريقه حقا إلى نوع ما من النزعة البدائية مشابها فى هذا بعض النقاد الإسكتلنديين أوهردر . وتتألف هذه النزعة الطبيعية من تزكية للشعر بالعواطف القوية والمناسبات البطولية وقد كتبت بلغة مجازية راقية ؛ مفروض أن المنشد القديم كان يستخدمها . ويتناقض ظاهرى لايختلف وردزورث هنا عن جراى الذى كتب قصائده الشديدة التصوير البلاغى «الراقية» «تقدم الشاعر» و« الشاعر القبلى » وفى ذهنه مثل هذه النظرية .

غير أن وردزورث لايتمسك بهذا الرأى تمسكاً شديدا ويجب أن نعترف بأنه تأثر بالاهتمام المعاصر له بالشعر الشعبى. ونحن نعرف أنه أعلى من شأن بيرنزوبرجر واعتبر الشعر الإنجليزى "كفارة مطلقة" بنشر "مختارات" برسى[٢٤] ولقد كتب هو نفسه الكثير على شكل مقاطع غنائية وبأشكال الغناء الشعبى . لكن وردزورث ظل بمنأى عن الكثير مما يتضمنه هذا الرأى . فقد شك واستنكر الهوس بأوسيان « ذلك الشبح المتولد من الإيمان الأعمى بوجود ساكن النجاد الصفيق على سحابة التقاليد" [٢٥] ؛ وبطبيعة الحال لم يرفض

(٢٣) المصدر السابق ، ص ٢٤ ، ص ٤٣

(٢٤) سميث ، ص ١٩٣ وعن برجر أنظر : المصدر السابق ، ص ١٨٨ وما بعدها ؛ أيضاً رسالة إلى كولودج ٢٧ فبراير ١٧٩٩ ؛ الرسائل المبكرة ، ص ٢٢٢ أيضاً الرسالة المقتبسة فى رسالة كولردج إلى وليم تيلور (٢٥ يناير ١٩٨٠) فى رسائل غير منشورة من تأليف أس . ت . ى بإشراف جريجز ، المجلد الأول ، ص ١٣٣ - ١٣٤ وعن بيرنز التركيز الأساسى هو "رسالة إلى صديق لبيرنز "(١٨١٦) فى سميث ، ص ٢٠٢ وما بعدها .

(٢٥) سميث ، ص ١٩٠

إطلاقاً تراث الشعر اللاتيني التشقيفي كما فعل هردر وكثيرون من الألمان الآخرين . وهذا لابد أن له شأنا مع التدريب الكلاسيكي واهتمامه الصارم بروما القديمة وفي هذا أيضاً توجد دواع سياسية . وهو لم يكف إطلاقاً عن الإعجاب بلوكريشيوس " فهو شاعر أروع من فرجيل " مع أن فرجيل نفسه هو الذي كان قد شرع في ترجمته ، بل اعتبره أروع حتى من هوراس وهو " حبه المفضل" (٢٦) . وإذا كان يستنكر الأدب الفرنسي فيجب أن ننسب تنديده المكتسح الغريب إلى عنف مشاعره الوطنية والدينية وليس لأي اعتراض نقدي على تراث الشعر الفرنسي (٢٧) . والبطل العظيم عنده في الشعر والحياة هوملتون ، ويكاد يعقبه مباشرة سبنسر ، فهما كلاهما دودتا كُتبٍ وشاعران من شعراء التراث الإنجليزي . وهكذا نجد بطريقة غريبة أن العجلة قد دارت دورة كاملة فلأول وهلة يبدو وردزورث أشبه بصاحب نزعة طبيعية يدافع عن محاكاة القصائد الغنائية الشعبية والأحاديث الشعبية ، أو على الأقل فإنّه كؤمن بالنزعة البدائية على غرار هردر يفضل الشعر "الطبيعي" العاطفي البسيط ويندد "بالفن" وما هو فني مصطنع غير أن وردزورث يتمثل بالفعل سبنسر وملتون وشوسر وشكسبير ضمن مفهومه "للطبيعة" دون أن يحولهم إلى بدائيين كما

(٢٦) عن كريشيوس أنظر : أوسون : " معالم إنجليزية " بتاريخ ٢٨ أغسطس ١٨٢٢ وعن ترجمة لأجزاء من "الانيادة " أنظر رسالة إلى لورد لونسدبل بتاريخ ١٧ فبراير ١٨١٩ ؛ الرسائل : السنوات الوسطى ، المجلد الثاني ، ص ٨٤٠ وعن هوراس أنظر تقرير كريستوفر وردزورث في الكتاب الذى أشرف عليه جروسارت : "الأعمال النثرية " المجلد الثالث ، ص ٤٥٩ ، ص ٤٦٩ .

(٢٧) عن سوناتا " الرجال العظام " مع الأبيات المدهشة ولكن بالمثل رغبة في الكتب والناس " عن فرنسا (١٨٠٢) ووردزورث اعتبر "كانديد" لفولتير هو النتاج الفج بقلم ساخر (نزهة" ص ٤٨٤ في هامش الملاحظات) . لكن يبدو أنه أعجب بمسرحية "أتاليا" لراسين كما أعجب بيرنجرمن بين كل الشعراء . انظر توماس مور "يوميات" ص ٢٧ مدخل ليوم ٢٤ أكتوبر ١٨٠٢ ورسالة إلى جيبسون ، ديسمبر ١٨٤٨ ؛ رسائل السنوات المتأخرة ، المجلد الثالث ، ص ١٣٢١

حاول الألمان لفترة معينة . ولقدصادق وردوزرث على تمجيد الحكم على شكسبير[٢٨] وكذلك فإن نقد التراث الأوغسطينى الذى قام به وردزورث لم يكن بأى حال من الأحوال خالياً من عدم التمييز . ووردزورث قد عرف دريدن وبوب بشكل حميمى ، وكان يكن إعجاباً شديداً بالتراث الجورجى من الشعر الوصفى والتأمل فى القرن الثامن عشر ، وهناك استمرارية فى الأسلوب بين طومسون وأكنسيدوداير ووردزورث يصعب المبالغة فيه [٢٩] . وكل ما هنالك أن وردزورث مشارك فى رأى جوزيف وورتن إن بوب "لسوء الحظ آثر السهل عندما كانت الذرى فى متناوله " [٣٠] . وهذه الذرى لابد أنّها تعنى الأجناس الأدبية الأعلى عن الشعر الجليل . أما السهل فلابد أنه يشير إلى الشعر العامى (للهجائيات) و (الرسائل الشعرية) . واللغة التى ينطقها الناس كان يعنى بها شيئاً مختلفا عن النزعة الطبيعية . ولقد كانت تعنى نهائياً لغة ملتون وشكسبير ، أى لغة الشعر العظيم المنّزه .

ونحن نرى هنا جسرا ممتداً إلى النزعة الإنفعالية والتى واضح تماماً أنها متعارضة مع محاكاة الحديث الريفى . ومرة أخرى يبدو وردزورث أنه يزكى وضعاً متطرفاً : "التدفق التلقائى للمشاعر القوية " والرأى الذى يذهب إلى أن

(٢٨) سميث ص ١٧٨ تشكل هذه العبارة اعتراضا عند كولردج لأنها تتجاهل جهوده لتبريره شكسبير على أنه الفنان انظر : النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٨ ؛ المجلد الثانى ص ٣٠٦

(٢٩) "حتى اليوم أستطيع أن أكرر – مع التنقيب المسبق فى ذاكرتى – عدة آلاف من أبيات بوب" . رسائل أسرة وردزورث بإشراف و . شايت (بوسطن ، ١٩٠٧) المجلد الثالث ، ص ١٢٢ وعن الاستمرارية بالأخطار فى الشعر الوصفى الإنجليزى : أنظر بصفة خاصة هـ . ن . فيرتشايلد : التيارات الدينية فى الشعر الإنجليزى "(نيويورك ، ١٩٤٩) المجلد الثالث ، ص (٨) وما بعدها هاو ا . ف بوتس : " مقدمة لوردزورث" (أتياكا ، ١٩٥٣) ص ٢٤٤ وما بعدها .

(٣٠) سميث ، ص ٢٣٤ ، رسالة إلى دايس ، ١٢ يناير ١٨٢٩

الشعر هو نفسه تعبير ذاتي يطلق الانفعالات الشخصية وقصيدة "الاستهلال" هي سيرة ذاتية منظومة من ٨٥٠٠ بيت ، والشاعر نفسه يدرك هذا على أنه "شئ غير مسبوق في التاريخ الأدبي من أن يتحدث إنسان عن نفسه بمثل هذا الفيض " (٣١) . و"الإخلاص " هو معيار وردزورث الدائم للحكم على الشعر بما في ذلك شعره هو . وفي المقالات الثلاثة الغريبة عن " القبريات " (١٨١٠) فإنه يفترض أن مؤلف القبرية يجب " أن يبرهن على أنه هو نفسه قد تأثر وأنّه "يندب بإخلاص" وأن قلبه ليس باردا وأن نفسه مثقلة . "فإذا كانت هذه هي طلاوة القلب الورع فإنّ كل شئ آخر يكون غير مُجد " ويعرف وردزورث أن هذا هو "معيار الإخلاص " وأن "الإحساسات والأحكام تتوقف على رأينا أو مشاعر حالة عقل المؤلف . فإذا استشعر ما يسميه "المشاعر السفلية " فإنه يمكن أن يتجاوز عن أخطاء الأسلوب والعادات . وحتى الصور الحافلة بالشطح في الخيال والذوق الفاسد لايجب أن تلّطخ النفس (٣٢) .

ويتجادل وردزورث أحيانا كما تجادل دكتور جونسون ضد قصيدة ملتون "ليسيداس" : إن الكاتب الذى يخرج عن دربه بحثا عن جماليات مفترضة لايمكن أن يكون قد تأثر تأثرا صادقاً . ولكن عنامـا يشعر وردزورث لداع غريزى خالص أن الشاعر مخلص فإنه يسامحه على النزوات الطريفة . وحتى البيت من قبرية عن زوجته :

(٣١) رسالة إلى ج . بومونت ، أول مايو ١٨٠٥ : الرسائل المبكرة ، ص ٤٨٩

(٣٢) سميث ، ص ٩٤ ، ص ١٠٣ ، ص ١١٣ ، ص ١٢٥ ، ص ١١٥، ص ١٠٨ ، ص ١١٧

"إن الرب يحـرك وردتى حتى يتمـكن جل جـلاله من أن يتشـممـها " يغفـره لأنه صادر مـــن "نائـح مخلص " قد تـــأثر قلبه إبان فعل الـتأليف عينـــه " . (٣٣) . ومع هذا فإن وردزورث لايكون متأكدا ما إذا كانت القصيدة قد ألفّهـا الزوج أوراعى الأبرشية المحلى أو نظّام محترف . إن روعـة الشعر أو سوءه لا شأن له بالإخـلاص ، فإن أشد أشعـار الحب عند المراهقين هو أشدها إخلاصا . وبدون ألمعية الدراما نفسـها فإن وردزورث لايستطيع أن يفهم ما إذا كان الشاعر يرتدى قناعاً أو أن العقل يُمعن فى تشكيلٍ صياغىٍّ خيالى .

فلو أخذنا معـيار الإخلاص أخذا جـادا فإنّ المشكلة النقدية ستـتسرب إلى فحص سيكولوجية المؤلف وسيرته . ومع هذا فإن وردزورث أدرك إدراكاً حسنا محدوديات مثل هذا التناول ، ففى "رســالة إلى صديق لبيرنز" يقول لنا " إن شغلنا هو متعلق بكتبهم - حتى يمكن أن نفهـمهم وأن نستمتع بهم والأمر أكثر صدقاً بصفة خاصـة بالنسبة للشعراء - فإذا كانت أعمالهم بديعـة فإنها تتضمن فى ذاتها كل ما هو ضرورى لفهمها واستساغتها "(٣٤) . ويفرّق وردزورث بين نمطين من الشعـر يمكن أن نسميهـما الشعر " الموضوعى" والـشعر " الذاتى " فهو يعـتقد "أنه لاتوجد إلا أهميـة ضئيلة نسبياً أنـه ونحن منخرطون فى قراءة الإلياذة أو الإنـيادة أو تراجيـديا عطيل والملك لا نهـتم بما إذا كان مؤلـفو هذه القصائد كانوا رجـالا طيبين أو سيئين" وإن كان يفتـرض باندفاع نوعا ما أنهم "كانوا" طيـبين وسعداء . وعلى أى حال هو يتبين عند بيـرنز ذاتية تجعل من المستحيل أن ننسى المؤلف بل إنه حتى ليعتـرف بأن "العبقرية ليست متنافرة مع

(٣٣) المصدر السابق ، ص ١١٣ - ١١٤ ، ص ١١٢

(٣٤) المصدر السابق ، ص ٢١١) .

الـــرذيلة " وبالنســبة لبيرنز لايســتطيع أن يتجاهل تماماً مــا عــنده من سكر وفسْق " (٣٥).

وقد اقترح أن بيرنز – على أساس من شخصيته الإنسانية – قد ابتدع طابعاً شعرياً أو "شيّد نفسا شاعرية" . وهذه البصيرة الممـتازة والأريحية الإنسانية التى أسبغها على بيرنز لابد أنها هى التى أنقذته من إضــفاء الطابع الأخلاقى الزلق على جوته وبايرون ، ومن أمثــال التعميــمات المندفعة الـطائشة كما في عــقل العظماء الحق والرائعين الحق . . . كل شئ هو سكون وعلوية وعظمة رصينة (٣٦) .

ولايمكن الحط من شأن وردزورث كداعية للنزعة الإنفعالية بشكلها الفج . وعندما كرر العبارة الشهيرة عن "تدفق المشاعر" عدّلها بقوله "إنّ الشعر يستمّد أصله من الانفعــال الذى يجرى استــرجاعه فى لحظات الهدوء ، إن الانفــعال يجرى تأمله إلى أن يختفى الهدوء تدريجياً بأنواع من رد الفعل ، ويجرى إنتاج انفعــال على نحو تدريجى مــضاه لذلك الذى كــان من قبل موضــع التأمل هو يوجد بالفــعل فى العقل " (٣٧) . إن عمليــة الإبداع الموصوفــة هنا تبدو أشــبه

(٣٥) سميث ص ٢١٢ – ٢١٣ ، ص ٢١٥٤ وردزورث اعتبر لاندور "مجنونا ، إنسانا شيئا ، ومع هذا فهو عبقرى مثل العديد من المجانيين " انظر رسالة إلى و . ر . هامليتون ، آبريل ١٨٤٣ ؛ رسائل : السنوات المتأخرة ، المجلد الثالث ، ص ١١٦٤

(٣٦) أنظر : بيكوك : الآراء النقدية لوليم وردزورث ص ٢٦٤ – ٢٦٦ وبالنسبة لمجموعة أقوال وردزورث العنيفة عن جوته و"حساسيته اللإنســانية " إلخ قامت على أسس قراءة بدائية لرواية "فلهلم ميستر " لجوته " وعروس كورنثيه " وعن بايرون أنظر بيكوك ص ٢٢ وما بعدها . " " وكل شئ فى سكون " عند سميث ص ١٢٤ ويمكن لوردزوريث أن يقول " إن الشعراء هم أسعد الناس " إلى مارى وساره هتشسون (١٨٠٢) الرسائل المبكرة ص ٣٠٥ وهو رأى مرتبط بتأكيد على الفرح الضرورى لإبداعه الشعر ومن ثم مرتبط بالحط من شأن الهجاء .

(٣٧) المصدر السابق ٣٤- ٣٥

بالإستثاره المتعمدة لانفعال ماض لايعاود الظهور إلأعلى "نحو شبيه" وليس متطابقاً مع ما كان عليه في الماضي .ويعترف وردزورث في فقرات عديدة بنصيب الوعي في التأمل الشعري . وفي القائمة التي أدرجها للكلمات الشعرية يحتل التأمل والحكم المرتبتين الثالثة والسادسة فيما يبدو أنه نظام مؤقت مفترض ، والملاحظة والحساسية تسبقان التأمل الذي يحدد "قيمة الأفعال والصور والأفكار والمشاعر" ، أما التخيل والتصور والابتداع فتسبق الحكم الذي يطرح اختياراً بين الملكات حتى يمكن تأكيده (هل التخيل أم التصور) ويحدد أنواع التأليف والجنس الأدبي [٣٨] ولايكاد المرء يحتاج إلى طرح البديهة الشاملة لتنقيحات وردزورث الموسوسة الدائمة لشعره وعبارته :" إن أول تعبير لدى أجده ، في الأغلب ، بغيضا ، وكثيراً ما يكون الحق هو الكلمات التالية المعبرة عن الأفكار التالية فهي التي تكون الأفضل " [٣٩] . وبصفة خاصة يعترف وردزورث في أواخر حياته " بقواعد الفن والصنعة الفنية وينصح صديقاً بأن "تأليف الشعر هو فن أكثر مما نحن مستعدون إلى الاعتقاد فيه ، والنجاح المطلق فيه يتوقف على التدقيق المتعدد . ولقد تحدث ملتون عن التدقيق السهل لشعره غير المتعمد و"لكن من شأن هذا أن يضلل ويجب أن نأخذه بحذر" [٤٠] ومن المؤكد أن وردزورث يقدر فضائل النظام الصوري الشكلي عندما كتب مثنياً على سوناتا "الراهبات لايبدين غيظهن في حجرة الدير الضيقة" .

(٣٨) المصدر السابق ، ص ١٥٠ – ١٥١

(٣٩) رسالة إلى جيلز ، ٢٢ ديسمبر ١٨١٤ ب الرسائل السنوات الوسطى ، المجلد الثاني ، ص ٦١٤ .

(٤٠) رسالة إلى أ . هايوارد ، ١٨٢٨ ورسالة في ٢٢ نوفمبر ١٨٣١ (سميث ، ص ٢٤٣) " الملكة المنطقية لها شأن دون شك بالشعر أكبر من الشباب والذين ليست لديهم خبرة سواء كانوا كتابا أو نقاداً ، مما يمكن أن يحلموا به " (رسالة إلى و . ر . ها ميلتون ، ٢٤ سبتمبر ١٨٢٧ : الرسائل : السنوات المتأخرة ، المجلد الأولى ، ص ٢٧٥) .

وهذا الإدراك بأهمية التنقيح والتقنية متوافق تماماً مع عقل وردزوورث بالاعتماد على الإلهام البدئى ، على "الدافع الباطنى" . وكثيراً ما يقول وردزوورث إن الأوزان "تأتى تلقائيا" وأنها "تتدفق على نحو فيّاض حتى أنه لايقدر على تذكره" وأنه "يتدفق بالقصيدة بصدق من القلب" أو يستطيع أن يقول إن "هذه الحقائق" فى القبريات "يجب أن تقذف على نحو غريزى" "لايجرى نطقها استظهاراً عن ظهر قلب بل تدرك فى اتجاهها الكلى مع الجدادة والوضوح الخاص بالحدس الأصلى [٤١] .

وهو مثل عديد من الشعراء يتذبذب فى أن يقرر ماهية أصول هذا الإلهام أو الحدس أحيانا يبدو له الإلهام أنه يأتى من أعمال "أشبه بنوبات من قوة المخيلة" ؛ ويبدو أحيانا أخرى على نحو أكثر تخصصاً وكأنه ينبع من الحياة الباطنية من الماضى الدفين .

هناك روح خجولة فى قلبى .
تأتى وتروح وأحيانا تقفز
من أماكن خفية عمرها عشر سنوات [٤٢] .

(٤١) "الدافع الباطنى" إلى جيمز مونتجومرى ٢٤ يناير ١٨٢٤ ؛ الرسائل : السنوات المتأخرة ، المجلد الأول ، ص ١٣٦ "يأتى تلقائياً" فى "استهلال" المجلد الأول ، ص ٥١ - ٥٢ ؛ الوابل "إلى أول مايو ١٨٠٥ (الرسائل المبكرة ، ص ٤٨٨ ، تتدفق من القلب ، إلى دورا وأى فنويك ٧ أبريل ١٨٤٠ ؛ الرسائل : السنوات المتأخرة ، المجلد الثانى ، ص ١٠١٦ انظر سميث ، ص ١٢١ عن القبريات .

وكثيـر من خيرة شعره يبـدو أنه يقفز هكذا من أماكن خفـية أويبحث عن "نقاط من الزمان" ، عن لمعان الطفولة . لكن هذه الاستثارة وهذا التعبير عن العاطفة هـما – كما أعتـقد – ليسا مـبررين على الإطلاق فى نظرية وردزورث بالاحتياجات الشخصية الخالصة للتطهير أو بالفرح الذى يتم لذاته . فوردزورث يستـشعر دائماً الحاجـة إلى تبرير الشعـر بتأثيره على القراء أو النظر فى الـشعر كوسيلة للمعرفة .

والشعـر عند وردزورث هو أساساً استـغلال للمشاعـر الإنسانية لتحـقيق غرض : من أجل صحـة الإنسان العقلية والخـلقية وسعادته . " علـى الشاعر العظيم أن يصحـح مشاعر النـاس وأن يعطيهم تأليفـات جديدة للمشـاعر وأن يجعل مشاعـرهم أكثر صحة وسلامـة عقلية ونقاء وديمومة ، بالاختـصار أكثر تناغما مع الطبيـعة ، أى مع الطبيعـة الخالـدة والروح المحركة العظيـمة للأشياء " (٤٣) و"الطبيعة" تعنى هنا فى جـانب منها إنسانية مثالية توجد لصيـقة بالطبيعة التى فى الخارج على الأرض بكل بساطة وباختصار بعيداً عن شرور الحضارة المدنية ، وفى جانب آخر "الطبيـعة" كما قصد بها القرن الثامن عـشر : وعى بإنسانيتنا المشتركة ، وعى بالرابطة بين الشعوب والوحدة بين الإنسـان والطبيعة الخارجية . والتأثير الانفعالى للشعر فى استـثارة التشارك الوجدانى مع الآخرين والحيوانات بل وحتى الأشيـاء غير العضـوية مسألة هامة حـاسمة : إن القصائـد عليها أن تخطط للمشاعر : " على نحو ما يتعاطف الناس جمـيعاً معها وعلى نحو ما يوجد داع للاعتقاد بأنها سـتكون أشياء أفضل وأكثر خلقا إذا ما تعـاطفوا معها" (٤٤) ومن وظائف الشعر اقتلاع الناس من عدم اكتراثهم الانفعالى وجعلهم يدركون طبيعة العالم وسرّه . إنّ الشـعر يفيد كمـحرّك ضد "البلادة الوحشـية" الموجودة فى عصرنا الراهن . ولكن بطبيـعة الحال يجب أن يفيد كباعث للمـشاعر "الحقة"

(٥٩) سميث ، ص ٢٨

(٦٠) من تأليف جيمز "النزعة الشكية" ، ص ١٦٧

والنوع "الحق" من الوعى . إن الروايات الشديدة الاهتياج والتراجيديات الألمانية تثيرناعلى نحو خاطئ . ويجب على الشاعر أن يربط بين العاطفة والمعرفة الشاملة المتسعة للمجتمع الإنسانى "ويجب أن " نجعل القراء يتواضعون وأن نجعلهم يتأنسنون حتى يمكنهم أن يتطهروا وأن يعلوا في المجد .[٤٥] ومن ثم فإن الشعر يحدث تطهيراً من المشاعر الزائفة مثل الابتسارات الناجمة عن الرفاهية الكاذبة والمتنفخين اجتماعياً ، ومن جهة أخرى تطهر من المشاعر السيئة والشديدة مثل الكراهية أو الحقد . إن الشاعر "يوسّع مجال الحساسية الإنسانية" نحو البهجة والشرف ولصالح الطبيعة الإنسانية. إنه يجسّد "نتاجا من الإنسانية المصفاة السامية [٤٦]" وهو بهذا يسبق ما كتبه تولستوى "عن الفن" بالرغم من أن تولستوى لم يقرأ إطلاقاً وردزورث . والعامل المشترك بينهما هو نزعتهما المؤمنة بجان چاك روسو وعداؤهما للحضارة المدنية وثقتهما بالتلقائية والإخلاص واهتمامهما بتأثير الأدب على الإنسانية كأداة للتوحيد بروح المحبة . وكل واحد منهما لم يتمكن من الهرب من المصاعب الواضحة الناجمة عن معيار الإخلاص واستحالة رسم أى نوع من الحدود بين الفن والإغراء الإنفعالى والدعاية كما أنهّما لم يواجها حقيقة أن قصْر الانفعالات المستثارة بالفن على من يعتقدان أنهم أخيار وعلى صواب قد حَدفَا معيار التقييم إلى فلسفة الأخلاق والسياسة والدين والاندفاع إلى الخطر الدائم لمجرد النزعة التعليمية والحكم بالقصد الطيب والموضوع الحق .

ولسوء الحظ آمن وردزورث بنظريته حرفياً للغاية وطبقها على كل قصيدة

(٦١) سميث ، ص ٢٧

مفـردة وكل بيت شعـر . إن غرس المشاعر الطيـبة "والفرح الخاص بمبدأ المحبة الخالصة " [٤٧] يصبحان الهدف المحـورى للشعر . وهذا هو السبب الذى جعله يندد بالهجائيات وكل الدعاية الثورية أو الإصلاحية . والهجمات الهجائية حتى عن السّوءات الحقيـقية من شأنها أن تقسم الناس وتميل إلى توسـيع الانقسامات الطبقية وتضعف "القوة الحيوية للروابط الاجتماعية [٤٨] . وبالرغم من أن على الإنسان أن يعترف بوجـود إفراط فى العبارات المعينة حسب المناسـبة فإنّ رسالة وردزورث إلى تشارلز چيمز فوكس وهو يرفقهـا بنسخة من "القصائد الغنائية" يجب أن نأخذها مـأخذا جاداً . لقد بعث بها إلى رجل الـدولة لأنه شعر بأنّ شعـره يقدم علاجاً ضـد " التآكل السريع للمـشاعر العائليـة بين المراتب الدنيا للمجتمع " . إن الروابط الأسـرية وروابط الملكية التى تربط ساكن الوادى بقطعة الأرض الصغيرة الـتى يملكها تقف ضد تأثيرات حركة التـصنيع والتمدن [٤٩] . واعتـبر وردزورث قصائد مـثل "مايكل"[٥٠] أو "الأخوة" إنجازات أخـلاقية وسياسية لصالح ديمقراطية زراعية حقيقية لملاّك الأرض ، "الجمهور الكامل من

(٤٧) "نزهة " المجلد الرابع ، ص ١٢١٢ وهذه الفقرة أصلا فى " الكوخ المحطم" (١٧٩٧) قد اقتبسها كولردج فى رسالة إلى جورج كولرد وفيها "ينطق بإطلاق بوق الطفل الخاص بالتحريض" وهو يعدُ "ألا ينتهك العواطف العادية للمجتمع - في الشعر ليرفع الخيال ويطلق المحبات في نغمة حقة بجمال ما ليس عضويا والمتولد لنفس حية بحضور الحياة (رسائل ، ١٨٩٥ ، المجلد الأول ، ص ٢٤٣) وهي عبارة واضح أنها متفقة تماماً مع أهداف وردزورث . وعن الشعر الهجائي أنظر : بيكوك ، ص ١٤٢ .

(٤٨) الاستهلال ، المجلد السابع ص ٥٤٧ من فقرة عن بيرك .

(٤٩) الرسائل المبكرة ، ص ٢٥٩ : رسالة إلى فوكس ١٤ يناير ١٨٠١

(٥٠) قصيدة رعوية ألّفها وردزورث عام ١٨٠٠ (المترجم) .

الرعاة" فى منطقة البحيرات . (٥١) .

وفى هذه الأقوال التي صدرت فى بواكير حياته لايزال الاعتقاد فى الشعر إلى حد كبير على أنه استغلال للمشاعر وليس نقل قضايا أخلاقية أو نقل حقائق . ومع مرّ السنين فإنّ وجهة نظر وردزورث أصبحت على أى حال أكثر تعليمية ببساطة وأكثر تثقيفية : "إن كل شاعر عظيم هو مُعَلِّم : وإنى بالمثل أحب أن أكون معلماً أو لاشئ " (٥٢) إن الشعر حتى يرسم مخططاً لليوتوبيا يجب استخدامه :

"فى تشكيل النماذج لتحسين خطة وجود الإنسان وإعادة صياغة العالم " (٥٣)

ولكن وبرغم حتى الصيغ الأخلاقية أو التعليمية الفجة فإن وردزورث فهم أن الشعر ليس مجرد سرد للحقائق الأخلاقية . فهو فى إطار المصطلح غير الدقيق فى العصر يؤكد نصيب اللذة : "ليس لدينا تشارك وجدانى إلا ما تولّده اللذة "(٥٤) والوزن هو عنصر من عناصر زيادة اللذة . وكثيرا ما تتميز مناقشة وردزورث بميله إلى الحديث عن الوزن على أنه "سحر إضافى فائق" وواضح أن هذا راجع إلى أنه يريد أن يقف ضد القول الذى يذهب إلى أن الوزن "يمهد الطريق للتمايزات المصطنعة الأخرى " للقاموس الشعرى أو التركيب . وهو

(٥١) هذا هو وصف وردزورث من "دليل إلى البحيرات" بإشراف ا . دى سلينكورت (لندن ، ١٩٢٦) ص ٦٧ .

(٥٢) إلى سير جورج برمونت يناير أو فبراير ١٨٠٨ ؛ الرسائل : السنوات الوسطى ، المجلد الأول ، ص ١٧٠ .

(٥٣) نزهة ، القسم الثالث ، ص ٢٣٥ - ٢٣٧ .

(٥٤) سمث ، ص ٢٦

يدرك أن الوزن يرفع العقل كما لو كان إلى مرتبة جديدة من الوعى ويغرس ما نسميه المساحة الجمالية ؛ "إنه يلطّف العواطف ويكبحها" . إنّ لدى الشعر نزوعا إلى "تحويل اللغة بدرجة معينة عن حقيقتها ومن ثم يضفى نوعا من شبه الوعى بالوجود غير الجوهرى على التأليف" . ولدى قارئ الشعر "تصور غامض يتجدد باستمرار من اللغة يشبه تماماً الحياة الواقعية" ، ومع هذا ففى محيط الوزن يختلف عنها اختلافا بيّناً ، ويلجأ وردزوورث إلى الفكرة القديمة التى تذهب إلى أن الوزن يثبت إدراكاً بالتشابه فى المتنافر ، وهو يفسر هذا تفسيرا عريضاً ؛ بل إن الشهوة الجنسية تطرح كأمثولة (٥٥) .

ويعرف وردزوورث أن الشعر ليس مجرد وسيلة لنقل الحقيقة ، وهو يعارضه بمادة الواقعة أو العلم معارضة حادة جداً . ونزعته المعادية للعقلانية العامة وعداوته للعلم يؤكدان الفرق بين الشعر والعقل . ولا نحتاج إلى أن نقتبس الفقرات المعروفة للغاية عن " العقل المتطفل" ، القوة الثانية المزيفة التى بها "تضاعف الفروق " أو "العين الغبية ، العين غير الدقيقة" عين العلم التى ليست فى أقصى ما يمكن إلاّ "بدائل ودعامة لعجزنا " (٥٧) . والمعروف على نحو أقل هو أن القول بأنّ العلم "يشن الحرب على التخيل ويريد أن يقضي عليه " وأنه يفضل بالأحرى أكثر أن يكون "إمرأة عجوزا مشعوذة" عن أن يكون عالما بدون تخيل وبدون إله . (٥٨) ومن ثمّ فإن مما يدعو إلى الدهشة

(٥٥) المصدر السابق ، ص ٣١ ، ص ٢١ ، ٣٣ ، ٣٥ ، ص ٢٤ المجلة الشهرية العدد الثانى (١٧٩٦) ص ٤٥٢ وما بعدها .

(٥٦) المصدر السابق ، ص ٣١ هذه التفرقة قد رسمها وليم انقليد فى مقال بعنوان "هل النظم ضرورى للشعر ؟ .

(٥٧) "قلب الموائد" ، استهلال ، الجزء الثانى ، ص ٢١٦ – ٢١٧ ، ص ٢١٤ – ٢١٥ ؛ نزهة ، القسم الرابع ، الأبيات ١٢٥٤ – ١٢٥٥

(٥٨) ر . ب جريفز "حياة وليم هاملتون" (دبلن ، ١٨٨٢ ، ١٨٨٩) المجلد الأول ، ص ٢١٣ مقابلة بتاريخ ١٨٢٩٨

نوعا ما أن نقرأ الفقرة الوارد فى "تصدير" ١٨٠٠ والتى يبدو أنها تواجه اقترانا بين الشعر والعلم . ووردزورث يتنبأ بثورة مادية يحدثها العلم وهو أيضاً الذى يتنبأ بأن الشاعر سيكون فى صف رجل العلم "فيحمل الإحساس إلى وسط أمور العلم نفسه " . " وأبعد الإكتشافات من عالم الكيمياء وعالم النبات وعلم التنجيم ستكون هى الموضوعات الملائمة لفن الشاعر" فإذا حدث وجاء الزمن الذى فيه ما يسمى الآن العلم وقد شاع للناس سيكون مستعداً لارتداد شكل اللحم والدم فإن الشاعر سوف يعير روحه الإلهية للمساعدة فى إحداث التغيير "(٥٩) وهذا يسمى تخيلا عبثا غير مفروض وغير محتمل (٦٠) لكنه يعنى - كما أقترح من جهة شيئا بسيطا وعينياً . . . بأمل أن تصبح كلمات الأفكار العلمية مادة متمثلة للشعر بالطريقة عينها التى أصبح عليها علم الفلك الكوبرنيقى والبصريات النيوتونية ، ومن جهة أخرى يصبح أملاً غامضا مشابها (للفلسفة الطبيعية) عند شلنج وصديقه كولردج فَيَكُفُّ العلم عن أن يكون آليا ويصبح متوافقا مع النظرة الكيفية بل حتى النظرة الجمالية للعالم . وهذا يظهر بالتأكيد أن وردزورث هنا قد أقلع عن جانب نزعته البدائية - والتى بطبيعة الحال لم تضع اعتمادها الكامل على عصرذهبى ماضٍ وأنّه ظل يثق فى إبداعية الإنسان والاستمرارية الأساسية للمشاعر الإنسانية وتنبأ بأن الشعر سيكون ضرورياً للإنسانية فى كل الأزمان . وهو لايجد فائدة فى النظريات التى ترى أن العلم يقضى قضاء مُبْرماً على الشعر رغم أن ارتباطه بالشعر مع الطفولة والحالة الريفية للمجتمع قد يوحيان بمثل هذا القول . ولايوجد أى لغو فى القول إن

(٥٩) سميث ، ص ٢٨

(٦٠) من تأليف چيمز "النزعة الشكية" ص ١٦٧

الشعر هو التعبير النزيه الذى هو تشجيع لكل العلم(٦١) إذا ما فكرنا فى الشعر كطريق انفعالى للمعرفة كما اعتقد وردزورث عديداً من المرات . فإذا كان نفور وردزورث من العلم قد ازداد قوة مع الزمن وتخافت أمله " فى التحول والتغير" فإننا لكى نفهم هذا لانحتاج إلا إلى أن نشير إلى الانتصارات المتنامية للتكنولوجيا والنزعة النفعية العامة وانهزام أمل كولردج فى "فلسفة للطبيعة" رمزية .

والمعرفة الحقيقية كما يمكننا أن نتوقع فى أيام وردزورث الأخيرة قد توحدّت بالاستبصار الدينى . لكن وردزورث امتنع - بحرص شديد - عن التوحيد الكامل بالتطابق الكامل بين الشعر والدين إنه يجعل لهما توازيا عندما يدرك أن كلا الدين والشعر يعتمدان على الرموز و"التحولات" . " إن الشعر - الأثيرى والفارق وإن كان عاجزا عن إثبات وجوده بدون تجسيد حسّى (٦٢) - يبدو أنه شعر بالمعنى الأفلاطونى ، إنه روح تنتشر من خلال العالم ، وهو استخدام لايجد إلاّ تأييدا واهنا فى كتابات وردزورث الأخرى . وبصفة عامة فإن تأكيده هو على التجسيد الحسى . وهو يقول إن شعره "ليس مقدسا بكل التقبل للمعنى الذى تحتويه الكلمة " وهو فى مناقشة الشعر الملحمى يتفق مع جون دنيس أنه لايوجد موضوع سوى الموضوع الدينى يمكن به أن يلبى الإنسان النفس فى أعلى طبقة لهذا النوع من الشعر " وهو يصادق على موضوع "القدس متحرّرة" عند تاسو . وعلى أى حال فإنّه هو نفسه شعر "بعدم

(٦١) سميث ، ص ٢٧

(٦٢) المصدر السابق ، ص ١٧٢

الأهميـة لتناول أمور سـامية ومـقدسة " . وواضح أنه لايعـتبـر " السونيات الكهنوتية" شـعراً دينياً صـارما . ولقد تجنب بحـرص المسائل اللاهوتية المثـيرة للجـدل لأنه كان يخـشى الوقـوع فى الخطأ [٦٣] . ولما تحرك الدين فـى عقله وتحول أكثر وأكثر إلى عالم فائق للطبيعة خالص خارج المعرفة بل وحتى خارج المعرفة التـخيلية ظل الشعر يحـتفظ بوضعه الأدنى المفـترض . ولكن ألم يجر تصور التخيل كطريق للمـعرفة والاستبصار بطبـيعة الواقع ؟ يبدو أن وردزورث يتـأرجح فى هذه النقطة ، أو بالأحـرى يبدو أنه يأخـذ بتصـورين يرى أنهمـا مستمران كل منهما مع الآخر .

وفى معظم التصريحات نجد أن التخيل هو الملكة الجوهرية في القرن الثامن عشـر للدعوة المتعـسفة والربط الإرادى للصـور . وفى تصريحات أخـرى نجد الرؤية العقلانية الأفلاطونية الجـديدة . وواضح أنه لايوجد تقدم متسلسل زمنى من تصور إلى تصور آخر . وفكرة التـخيل كرؤية تحدث مبكراً ومتأخـرا معها . ويبدو أن هناك فرقا بين التصريحات عن النثر والتصريحات عَن النظم والتصور الميتـافيزيقى الأفلاطـونى الجديد يسود الكتـابات الأخيرة من "استـهلال" إلى "نزهة " ويـسود التصور السيكولوجى "تصـدير" ١٨١٥ ومناقشة "استهلال " : و" نزهة " فى النظم لايكاد يُتناول كنظرية أدبيـة دون تزييف نغمته وتضـميناته والفروق بين التخيل بصفة عامة والتخيل الشعرى غامضة جدا حتى أنه يبدو من المستـحيل استخـلاص عقيدة مـتماسكة للفن الشعـرى . ويبدو أن وردزورث يتأرجح بشكل كبير بين ثلاثة تصورات معرفية : فأحيانا يأخذ التخيل على نحو ذاتى خالص كشئ يفرضه العقل الإنسانى على العالم الواقعى ؛ وأحيانا أخرى يجعل التـخيل إشرقـاً يتجاوز سيـطرة العقل الواعى بل ويتجـاوز حتى النفس الفردية . ولكن الأكثر تردداً أنه يأخذ موقفاً وسطا بفضل فكرة التوافق :

(٦٣) رويرت برسيفال جريفز "محاضرات ما بعد الظهيرة عن الأدب والفن " دبلن ، ١٨٦٩) ص ٣١٩ - ٣٢١ رسالة إلى سوذى (١٨١٥) عند سميث ص ٢٢٤ - ٢٢٥ رسالة إلى هـ . القورد (، ٢١ فبراير ١٨٤ ، وهى تعبر عن الخوف "من أنه قد يخطئ في الإيمان" حتى ملتون فى حكمي المتواضع قد أخطأ بل وخطأ فاحشا" (الرسائل : السنوات المتأخرة، المجلد الثالث ، ص ١٠٠٧) .

تبادل نبيل

للفعل من الداخل والخارج [٦٤] .

والفقرات العديدة التى توحى بذاتية متطرفة ونشاط للتخيل الذى يفرض ذاته ضد العالم يجب تفسيره دائما فى ضوء التصورات الأخرى التى تفترض استمرارا بين العقل والطبيعة . وعندما يتحدث وردزورث عن اضفاء "تلوين معين للتخيل" على "الحوادث والمواقف من الحياة المشتركة" فإنه يبرر اختياره لمادة موضوعه . وحتى عندما يقول إن واجب الشعر هو أن يتناول الأشياء لا (كما هى) بل كما (تبدو) ، لاعلى نحو ما توجد فى ذاتها ، بل على نحو ما (يلوح) وجودها (للحواس) و (للعواطف) فإنه يدافع عن انفعال الشاعر وتبديل الواقع وتغييره وليس الفردانية الذاتية السيكولوجية والنزعة الإيهامية[٦٥] التى قد تبدو أنها مترتبة على هذا إذا ما ركزنا على تعبيرىْ (تبدو) و (تلوح) .

والرؤية الشهيرة التى لاحت له على جبل سنوداون توحى بتواز بين أعمال الطبيعة وأعمال التخيل : فالطبيعة التى يمثلها القمر "تشكل وتهب وتجرد وتربط" ولها "مقابل أصيل" فى ملكة التخيل "للعقول الأسمى" (العباقرة وبصفة خاصة الشعراء) التى تستطيع - مثل الطبيعة - أن "تبدع وجودا شبيهاً" . وهذه العقول الأسمى تستطيع أن تترابط مع العالم اللامرئى . إن

(٦٤) استهلال الجزء الثامن ، ص ٣٧٥ - ٣٧٦

(٦٥) سميث ، ص ١٣ ، ١٦٩

لدى هذه العقول الأسمى حرية أصيلة وإرادة حرة أصيلة . وهذا التخيل مع

قوة مطلقة

وأوضح بصيرة واتساع الذهن

والعقل فى أمجد حالاتها .[٦٦]

وهو يترابط حينئذ ترابطا وثيقاً بالحب العقلى : إن التخيل هنا يجرى تصوره كحدس عقلى ، كملكة عليا للمعرفة ، كعقل ، يقتضى ترابطات الحب ، حب البشرية والله [٦٧] . وأحيانا يأخذ وردزورث بلغة المثالية ويعتبر التخيل "الملكة التى بها يتصور الشاعر وينتج - أى أنها تتخيل - أشكالا مفردة (تتجسد فيها أفكار كلية) أو (تجريدات) " [٦٨] لكن مثل هذا الاقتراب من فكرة الشعر على أنه رمزية للتجريدات أمر نادر . والأكثر شيوعا هو الرأى الذى يذهب إلى أن التخيل "يشتغل على اللامتناهى" و"أنه يبتعث ويدعم

(٦٤) استهلال الجزء الثامن ، ص ٣٧٥ - ٣٧٦

(٦٥) سميث ، ص ١٣ ، ١٦٩

(٦٦) استهلال (طبعة ١٨٠٥) القسم الثامن ، ص ٧٩ ، ص ٨٨ - ٨٩ ، ص ٩٤ - ٩٥ ، ص ١٠٥ ، ص ١٢١ ، ١٢٢ ، ص ١٦٦ - ١٧٠

(٦٧) أجد محاولة ر . و . هـ هافنز غير مقنعة وهى محاولة تنكر " أن التخيل عند وردزورث هو ملكة معرفة " . أنظر " عقل الشاعر " وخاصة ما جاء فى ص ٢٣٠ - ٢٣١

(٦٨) مذكرات كراب روبنسون يوم ١١ سبتمبر ١٨١٦ ، وهناك تفسير مماثل فى المذكرات يوم ٣١ مايو ١٨١٢ ؛ هـ . س . روبنسون "عن الكتب وأصحابها" بإشراف ا ج مورلى (لندن ، ١٩٣٨) المجلد الأول ص ١٩١ ، المصدر السابق ص ٨٩ " . إن الشاعر يتصور أولا الطبيعة الجوهرية لموضوعه ويسلبه من كل الأمور العارضة والمظهر الفردى العرضى وفى هذا فهو فيلسوف ولكن لكى يعرض تجريده عاريا هو من عمل مجرد كونه فيلسوفا ، ومن ثم فهو يعيد كساء (فكرته) برداء فردى يعبر عن الكيف الجوهرى وله أيضاً روح وحياة الموضوع الحسّى وهذا يحول العرض الفلسفى إلى عرض شعرى" وربما مما له دلالة أن أشدّ هذه الصيغ عقلانية يصدر عن روبنسون الذى يعرف المثالية الألمانية ومصطلحها

الأبدى " ، وعلى هذا يوحى بالدين أو على الأقل يوحى بالمشاعر الدينية (٦٩) .

و"تصدير" عام ١٨١٥ هو وحده الذى يحمل مفهوم التخيل إلى علاقة أوثق بالنصوص الأدبية الفعلية . ففى التصدير يدافع وردزوورث عن وضع قصائده بشرح التخيل والخيال بمصطلحات سيكولوجية وهو يعترض على التعريفات المستخدمة التى لاتجعل من التخيل والخيال إلا حالتين من حالات الذاكرة . ثم يقول إنه يعنى بالأحرى "عملية إبداع وتأليف" وعلى أى حال فإن الأمثال التى يضربها هى أمثال غير ملائمة بشكل مثير : إن كل ما هناك إنما هو طرْح تحولات مجازية عادة . وهكذا فإن جامع نبات الشمرة فى مسرحية "الملك لير" يتأرجح على الجُرف وهذا يظهر التخيل حسب رأى وردزوورث لأن "التأرجح " لايجب أن يُفهم على أنه تأرجح من أعلى بل ويشير إلى حرص تمسك الرجل على الصخور . وهناك أمثلة أخرى مستمدة من شعر وردزوورث نفسه . إن صوت سرب الحمام يوصف على أنه مدفون بين الشجر " ، والعبارة ليست دقيقة بل توحى بحب عزلة الطير وتأثير "الصوت الذى يموت بسبب تداخل الظل " . وبالمثل فإنه يسمى طائر الوقواق " صوتا متجولاً " وهو يعد هذا مثلا على التخيل حيث أن "الصوت" هنا هو بديل يكاد يحرم الكائن من الوجود المادى ، بينما توحى كلمة "متجول" بغموض ظاهرى . ثم يشرح وردزوورث التخيل بأمثلة أكثر تعقيداً ، وهو يناقش جامع الطفيليات عنده والذى يقارنه "بحجر ضخم" و"وحش بحرى معا" . والحجر

(٦٩) رسالة إلى لاندور ، ٢١ يناير ١٨٢٤ ، سميث ص ١٦٥

يمنحه شيئا من الحياة ليجعله شبيها بالوحش ويحرم وحش البحر من بعض الحياة لكى يجعله يتماثل مع الصخر . وهكذا يتحدد الخيال - باقتباس من تشارلز لامب - على أنه "تجميع كل الأشياء فى واحد" و" تدعيم الأعداد فى وحدة" بل وأيضاً "تحليل وفصل الوحدة فى الأعداد"[(٧٠)] . ويبدو الأمر على أنه قوة توحيد وتحليل معاً . ويناقش وردزورث فى مواضع أخرى السوناتا التى كتبها بعنوان "مع السفن عن البحر" على أنها مثال آخر للعقل الذى يتمسك بموضوع واحد (السفينة) وسط عديد من الأشياء الأخرى كما لو كانت القصيدة هى درس أولى فى سيكولوجيا الانتباه[(٧١)] ويبدو وردزورث هنا أنه لايتجاوز الفكرة القائلة أن التخيل يحلل ويصبغ الأشياء بصبغة معينة ويعدل ويجرّد . وهو عندما يتحدث عن التخيل على أنه يشكل ويبدع يبدو أنه لايفكر فيه إلاّ على أنه "تدعيم للأعداد فى الوحدة" .

وبعد هذا تأتى التفرقة بين الخيال والتخيل .

ويقتبس وردرورث من الإشارة العابرة عند كولردج فى "أومينانا"[(٧٢)] ويذهب وردزورث إلى القول إن تعريف كولردج للخيال باعتباره "قوة التجميع

(٧٠) سميث ، ص ١٢٧ ، ص ١٦٢ والاقتباس من لامب من "عن العبقرية والشخصية عند هوجارث" (١٨١١) الأعمال بإشراف هتشسون (اكسفورد ، ١٩٢٤) المجلد الأول ، ص ٩٥ - ٩٦ ومثال (التأرجح) من مقال جولد سميث "الشعر متميزا عن الكتابات الأخرى" أنظر : ج . ل لووس "وردزورث وجولد سميث" مجلة "نيشن" العدد ٩٢(١٩١١) ص ٢٨٩ - ٢٩٠

(٧١) سميث ، ص ٥٢ - ٥٤ ، رسالة إلى السيدة بومونت ، ٢١ مايو ١٨٠٧

(٧٢) "أومينانا" (لندن ، ١٨١٢) المجلد الثانى ، ص ١٣ ويمكن أن نضيف أن أقدم تفرقة عند وردزورث بين الخيال والتخيل تأتى من ملاحظة أبداها عن "الشوكة" فى طبعة ١٨٠٠ من" القصائد الغنائية" وهى تختلف فى من نبرة التأكيد "التخيل هو الملكة التى تنتج تأثيرات فعاله من عناصر بسيطة .. ؛ والخيال .. هو الملكة التى بها تستثار اللذة والدهشة من جراء تنوعات فجائية فى الموقف ومن خيال متراكم" . الأعمال الشعرية بإشراف دى سلينكورت ، المجلد الثانى ، ص ٥١٢

أو الترابط (مقابل التخيل على أنه "قوة التشكيل أو التكيف") تعريف هام جداً . وهو يقول أن التخيل - وكذلك الخيال يجمع ويربط ، ويستثير ويركّب ، وأن الخيال - وكذلك التخيل - هو ملكة . إبداعية . غير أن نظرية وردزورث الخاصة هى بالفعل تتفق تماماً مع نظرية كولردج على الأقل على أنها تلك النظرية التى تطورت والتى اكتسبت شكلاً مكتوباً فيما بعد [٧٣] ونحن نجد أن كلا وردزوث وكولردج قد عقدا تلك التفرقة بين الخيال وهو الملكة التى تتناول "الثوابت والتعريفات" والتخيل وهو تلك الملكة التى تتناول ما هو "تشكيلى ومرن وغير محدد" [٧٤] . والاختلاف الهام الوحيد بين وردزورث وكولردج هو أن وردزورث لم يدرك بوضوح الفرق عند كولردج بين التخيل على أنه "مقدس" والخيال على أنه قوة تجميع ترابطية ، ولم يرسم فرقا بين النزعة الصورية [٧٥] الكلية والنزعة الترابطية التى أراد كولردج إقامتها وأمثلته - تفضى - بالأحرى - إلى إحياء ساذج للفرق بين الجميل والجليل . إننا نكون فى حضرة الخيال عندما ترد الأحجام المحددة ، ونكون فى حضرة التخيل عندما نسمع أن "تمثال الملاك قد وصل إلى عنان السماء" ، أو عندما تسمى القبة السماوية "لامتناهية" [٧٦] ومجاز تشسترفيلد بالإشارة إلى "ندى المساء" على أنه "دموع السماء" أمر مستبعد باعتباره خيالا على حين أن السماء التى

(٧٣) أنا غير مقتنع بما ذهب إليه كلارنس د . ثورب عندما قال إنه فى هذه النقطة يوجد اختلاف عميق بين وردزورث وكولردج . أنظر "" التخيل : كولردج ضد وردزورث " مجلة الببليوجرافيا ، العدد ١٨ ، ص ١ - ١٨

(٧٤) "ثوابت" الخيال فى "السيرة الأدبية" بإشراف شوكروس ، المجلد الأول ، ص ٢٠٢ : "المرن" عند سميث ، ص ١٦٤ .

(٧٥) يترجم البعض هذا المصطلح بأنه نزعة المفارقة والتجاوز والتخطى . لكن هناك فرق بين هذه النزعة الأخيرة وما يتضمنه المصطلح أصلا من نزعة ترتفع من الجزئى إلى الكلى ومن المادى إلى الصورى ، ومن هنا جاءت ترجمتنا للمصطلح بالنزعة الكلية الصورية (المترجم) .

(٧٦) سميث ، ص ١٦٤

تبكى عند ملتون "قطرات حزينة" عند اكتمال سقوط آدم يجرى استحسانها كتخيل لأن "العقل يعترف بعدالة ومعقولية المشاركة الوجدانية فى الطبيعة " [٧٧] وفى التطبيق يرقى هذا إلى تقدير التخيل فى إطار الجدية . إن الخيال يجرى انتقاصه لأنه قائم على نوع من الخداع . ويجرى الاعتراف بالخيال على أساس سرعة نشره لأفكاره وصوره " وبراعته العجيبة وتطويره الناجح ، وبهذا يمكن أن تحدث الوشائج الكامنة " الخاصة بالأفكار والصور [٧٨] والخيال هو براعة اليد والتدريب العقلى . والقوة الرابطة والبراعة العقلية غير شعريتين بالمقارنة مع أعمال التخيل البطيئة التى تتناول الموضوعات غير المحدودة وغير المحددة . والتفرقة تفيد فى تقييم الخط الكلى للفطنة - فى شعر كلا القرنين السابع عشر والثامن عشر - وإن كان وردزورث يخلص إلى اقتباس "تركيب رائع من "قصيدة عن الشتاء" لكوتون كمثال على الخيال .

والفرق بين الخيال والتخيل مساو للفرق بين المجازات الحيوية أو تشخُصنات القرن الثامن عشر الذى يندد به وردزورث والمجازات التى يستخدمها هو نفسه . وليس هذا واضحاً وضوحاً شديداً من الناحية النظرية ، بل هو قائم على بعض الاختبارات النهائية للحقيقة . وتشسترفيلد مخطئ لأن قطرات "ندى المساء" ليست "دموع السماء" وملتون على حق لأنه حقا من الناحية الروحية أن السماء تبكى لسقوط أدم . يقول فى خطاب متأخر : "إننى لم أسمح إطلاقاً لمشاعرى الخاصة أن تُشْخِصن الموضوعات الطبيعية بدون أن

(٧٧) المصدر السابق ، ص ١٦٥ - ١٦٦

(٧٨) المصدر السابق ، ص ١٦٤

أحمل ما قلته إلى اختبار بعدى دينى للشعور الحسن " (٧٩) ولكن من المؤكد أن الشعور الحسن عند وردزورث ليس شعور الناس الآخرين : إنه يشمل الاعتقاد فى توحد عميق بين الإنسان والطبيعة فى القلب الطيب للحمار وفى الزهرة التى تستمتع بالهواء الذى تتنفّسه وفى "الحب الذى يجلّ عن الوصف فى الأوجه الصامتة للسحب" (٨٠) . وهكذا يرتبط التخيل وينصهر برأى وردزورث أو بالأحرى شعوره بالعالم كوحدة ومجموعة الكائنات الحية .

ونادرا ما يستخدم وردزورث ما يعد أكثر العناصر إثماراً من الناحية النقدية في نظرية التخيل : الاستبصار بكلية وشمولية العمل الفنى . وبعد إشارته إلى أوجست فلهلهم شلجل فإنه يمتدح "حكمة شكسبير فى انتقاء مواده والطريقة التى صاغها منها مهما تكن متنافرة فى الأغلب ،وتشكيل وحدة منها ويساهم بها كلها فى غاية كبرى واحدة" (٨١) . واعتراضه على الشعر فى القرن الثامن عشر موجة مراراً وتكراراً ضد شئ يمكن أن يسمى نزعة التجزئ الذرية : "المظاهر المتوهجة للقاموس الشعرى " التى لاتظهر أى تقدير "وهى لحظة تناغم خالصة ومشذّبة" ؛ أو الصور المجازية عند ماكفرسون فهى "محددة ومعزولة ومشوشة فى تفرّد متقل مطلق" (٨٢) إن معيار الوحدة أو بالأحرى التدفق المستمر هو أيضاً فى أساس نقده للمقطوعة الشعرية الثمانية الأبيات مثل ملحمة تاسو أو وراء فرحه بالسوناتا بسبب "إحساسها الشامل بالوحدة المكثفة" ،

(٧٩) إلى . و . ر هاملتون ، ٣٢ ديسمبر ١٨٢٩ : الرسائل - السنوات المتأخرة ، المجلد الأول ، ص ٤٣٦ - ٤٣٧ .

(٨٠) تلميحات لبيتوبل" أبيات كتبت فى أوئل الربيع " و "نزهة" القسم الأول ، ص ٢٠٤ - ٢٠٥

(٨١) سميث ، ص ١٧٨

(٨٢) المصدر السابق ، ص ١٧١ ، ص ١٩١

" وبدل أن نتطلع إلى هذا التأليف على أنه قطعة من معمار مكوناً كلا من الأجزاء الثلاثة فإننى عادة ما أفضل صورة جسم دائرى كامل أو جسم كروى أو قطرة ندى " [٨٣] . والمماثلة مع البناء مرفوضة لصالح مماثلة لا من العضونة بل من استدارة الجسم الكروى الهندسى .

وهكذا يشغل وردزورث مكانة فى تاريخ النقد يجب أن تسمى مرحلة غامضة أو تحولية . لقد ورث من الكلاسيكية الجديدة نظرية عن محاكاة الطبيعة أعطاها - مهما يكن - تحولا اجتماعياً خاصا ؛ ولقد ورث وردزورث من القرن الثامن عشر رأيا فى الشعر على أنه عاطفة أو انفعال ، ومرة أخرى عدّل الرأى بوصفه للعملية الشعرية على أنها "الاستعادة فى لحظات الهدوء" . ولقد اعتنق أفكاراً بلاغية عن تأثير الشعر لكنه وسّعها وحوّلها إلى نظرية عن التأثير الاجتماعى للأدب رابطا المجتمع بروح الحب . لكنه تبنى أيضاً - لكى يواجه متطلبات تجاربه الصوفية - نظرية عن الشعر يشغل فيها التخيل مكانة محورية كقوة للتوحيد واستبصار وحدة العالم . ورغم أن وردزورث لم يترك إلا كيانا ضئيلاً من النقد فإنه ثرٌ فيما تبقى منه وفى الإيماءات وفى التوقعات وفى الاستبصارات الشخصية .

(٨٣) المصدر السابق ، ص ٢٢٤ ، ص ٢٤٧ بالرسائل إلى سوذى (١٨١٥) ، رسالة إلى أ . دايس (١٨٣٣) .

المصادر والمراجع

I quote from *Wordsworth´s Literary Criticism,* ed. Nowell C. Smith, London, 1905 (cited as Smith); from *The Prelude*, ed. E. de Selincourt. Oxford, 1926; and from *Poetical Works*, ed. de Selincourt and H. Darbishire, 5 vols.. Oxford, 1940 -49. The letters are collected as Early Letters (Oxford, 1935), The *Middle Years* (2 vols. Oxford, 1939), and The Later Years (3 vols. Oxford, 1939), all ed. by de Selincourt. Besides these there is *The Correspondence of Crabb Robinson with the Wordsworth Circle*, ed. E. Morley, 2 vols. Oxford, 1927.

There is agood survey of the huge Wordsworth literature by E. Bernbaum in The *English Romantic Poets: A Review of* Research, ed. Thomas M. Raysor, New York, 1950.

The Compilaiton The *Critical Opinions of William Wordsworth, by* Markham L. Peacock (Baltimore., 1950) is most useful.

Few discussions of Wordsworth ignore the theories, but few focus on it clearly. The following books and articles proved most relevant:

Marjorie L. Barstow, *Wordsworth's Theory of Poetic Diction*, New Haven, 1917.

J. C. Smith, A *Study of Wordsworth* (Edinburgh, 1946), PP. 49 - 65.

On Imagination:

D. G. James, *Scepticism* and *Poetry* (London, 1937), PP . 141 ff. , esp. PP. 164 ff.

C.D. Thorpe, "The Imagination : Coleridge versus Wordsworth," PQ 18 (1939), 1-18.

Raymond D. Havens, *The Mind of a Poet* (Baltimore, 1941), esp. PP. 203 ff.

Newton P. Stallknecht, *Strange Seas of Thought*, Durham, N. C. 1945.

On individual points:

T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (London, 1933), esp. PP. 6 ff.

Frederick A. Pottle, The Idiom of Poetry (2d ed. Ithaca, 1946), esp. pp. 51 ff.

Klaus Dockhorn, *Wordsworth und die rhetorische Tradition in England*, Nachrichten der Akademie der Wissenschaften, 11, Göttingen, 1944.

Josephine Miles, Pathetic *Fallacy in the Nineteenth Century* (Berkeley, Calif. 1942), PP. 201 ff., 251 ff.

Florence Marsh, *Wordsworth's Imagery* (New Haven, 1952), pp. 111 ff.

(٦)

كولردج

إن سمعة صمويل تيلور كولردج (١٧٧٢ - ١٨٣٤) كفيلسوف وناقد تتبدّى الآن أعلى مما كانت من قبل . ولقد قام الناقد ستتسبرى بحذف المكافحين المكنين فى مجال النقد ممن يمكن أن يُطْلق عليهم لقب أعظم النقاد ، وخلص إلى أنه « وهكذا - إذن - لا يتبقى سوى هؤلاء الثلاثة : أرسطو ، ولو نجينوس ، وكولردج»[١] واعتبر آرثرسمونز كتاب « السيرة الأدبية » أعظم كتاب فى النقد فى الإنجليزية[٢] ومنذ ذلك الوقت - رغم وجود معترضين أحيانا - فإن مكانة كولردج على الأقل فى العالم الناطق بالانجليزية قد نَمَتْ وازداد نموها . وقد أعلن و.ج. هـ. مويرهد أن كولردج هو مؤسس الشكل الارادى للفلسفة المثالية التى « ظل حتى هذا اليوم أبرز ممثليها »[٣] وأشاد أى . أ. ريتشاردز بكولردج على أنه رائد علم الدلالة الحديث . إن « خطوة كولردج على أعتاب الدراسة النظرية العامة للغة كانت من نفس الطراز الذى حمله جاليليو إلى العالم الحديث»[٤] . وهربرت ريد اعتبر كولردج « رأسا وأكتافا تعلو فوق كل ناقد إنجليزى آخر » ورأى أنه سبق الوجودية وفرويد[٥] ومعظم نقاد الأدب الأمريكيين المحدثين لم يدرسوا من النقاد القدماء إلا كولردج وأرسطو . والإشارات الدائمة ترجع إلى مبدأ كولردج عن تصالح الأضداد وتعريفه للتخيل وفكرة الكل العضوى وتفرقته بين الرمز والمجاز(٦) .

ولكن إذا نظرنا إلى كولردج من منظور عالمى متحرر من قراءة كانت

(١) سنتسبرى ، المجلد الثالث ، ص ٢٣٠

(٢) مدخل إلى طبعة افريمان (١٩٠٦) ص ١٠ من المقدمة .

(٣) كولردج فيلسوفا (لندن ، ١٩٣٠) ص ١١٧

(٤) كولردج عن التخيل (لندن ، ١٩٣٤) ص ٢٣٢

(٥) « كولردج ناقدا » فى « محاضرات فى النقد (نيويورك ، ١٩٤٩) ص ٨٨ ، ص ١٠٢

(٦) انظر المراجع فى مقدمة هذا التاريخ ، المجلد الأول

وشيلر وشلنج والأخوين شلجل وجـان بول وسولجر وكل الآخرين ، علينا أن نقلّل - كمـا أعتقد - بشكل كـبير من دلالتـه وأهميته مـهما يكن دوره كبـيرا ومفيدا فى التوسط بين المانيا وانجلترا . والمسألة بكل بساطة ليست مسألة السرقة الأدبية أو حتى الاعتماد المبـاشر على المصادر الألمانية رغم أنه يمكن بكل بساطة استبـعاد هذه المصادر الألمانية أو تجنّبها كـما أصبحت العادة على نحـو ما فعل عديد من الكتـاب الممتازيـن عن كولردج . ولا نحتـاج إلى إعادة فتح مـسألة السرقة الأدبيـة كمسألة أخلاقيـة ومشكلة سيكلولوجية . ويجب أن نثق كـثيرا بالمدافعين عن كولردج . ربما تكون ذاكـرة كولردج قد أضعفتها صـحته المريضة والأفـيون ؛ وعـاداته فى كتـابة ملاحظاته هى عـلى نحو مما يمكن أن يجـعله يخطىء بين ترجمة قام بها واعتبـارها تأملات أصيلة ؛ وهناك اعترافات متناثرة فى كتابات كولردج المطبـوعة وغير المطبوعة ؛ ولا توجد حاجـة أو حتى فرصة لإدارج المصادر فى مـحاضرات عـامة ، والمذكرات التـى لم يكن مقصـودا بها إطلاقا أن تطبع ، كمـا أن كولردج لم يزعم إطلاقا أنها من عـمله بجانب هذا نادى كولردج بنظرية عن الصـدق على أنه « نُطقُ إلهى من البطن » ، بل نطق من الفمّ الذى يختار . ولقد كان قلقا بشكل أصيل على تلقّى تأييد من الاتفاق مع الآخرين وغالبـا ما يستطيع أن يشعر بعـدل أنه قد توصّل إلى أفكار ونتائج خاصة به رغم أنه فى عرضه التحليلى يدعمها بعبارات من معاصريه الألمان(٧) .

ومع هذا لاتزال هناك بقية من الدين للآخرين لا يمكن اسـتئصالها . ففى نقاط حاسمة فى كتابات كولردج نجده يستخدم كانت ،وشلنج وأوجست فلهلم شلجل وهو يعـيد تقديم الأنموذج نفـسه للعبـارات والمصطلح الدقيق نفـسه ،

(٧) مقدمة سارة كولردج إلى طبعة ١٨٤٧ من « السيرة الأدبية » هى دفاع حار . وبالنسبة « النطق الإلهى من البطن » أنظر « السيرة الأدبية » بإشراف شوكروس ، المجلد الأول ، ص ١٠٥

ومهما تكن فلسفة أخلاق الموقف أو سيكولوجيته فإنه يبدو أنه من المستحيل أن نثق بكولردج بالنسبة للأفكار التى اقتبسها حرفيا . وهذا يصدق بصفة خاصة بالنسبة للفقرات المطولة من شلنج فى الفصلين الثانى عشر والثالث عشر من «السيرة الأدبية» ((١٨١٧) وهذا أفضى إلى التمييز بين التخيل والخيال وطرح أشد المحاولات تدعيما على أساس معرفى وميتافيزيقى لنظرياته . والكثير مما أثر على أى . أ. ريتشاردز وهربرت ريد هو مناقشة العلاقة بين الذات والموضوع ومركّبهما وتوحدهما والاستجابة للاشعور ، وهذا بكل بساطة من تعاليم شلنج ولا يمكن أن يكون أساس الزعم بوجود عظمة فلسفية عن كولردج . ومحاضرة كولردج « عن فن الشعر أو الفن » (١٨١٨) والتى استخدمها الكثيرون من الشراح لفلسفته الجمالية على أنها مفتاح تفكيره هى - باستثناء بعض الاقتباسات القليلة من المشاعر الورعة - لا تزيد إلا قليلا عن نثر لخطبه الأكاديمية التى ألقاها شلنج عام ١٨٠٧[٨] وسلسلة الأبحاث « عن مبادىء النقد المعتدل » (١٨١٤) التى اعتبرها كولردج « أفضل ما كتبه »[٩] تتابع الفرق الذى سمّاه . الفيلسوف الألمانى كانت فى كتابه « نقد ملكة الحكم » على نحو شديد حتى أن كولردج أخذ حتى الحكايات والأمثلة التى ضربها كانت[١٠] وكولردج فى مناقشته للتقابل بين الأدب القديم والأدب الحديث أعاد تقديم فقرة هامة من دراسة شيلر «الشعر الفطرى والشعر الوجدانى »[١١] ومخطوطة الملاحظات عن

(٨) البينة يمكن أن نراها بوضوح ما يكون فى طبعة سارة كولردج وفى « السيرة الأدبية » .

(٩) رسائل من شعراء البحيرة .. إلى دينال ستينوارت (لندن ، ١٨٨٩) ص ٢٣٣ عن «حديث المائدة » (أول يناير ١٨٣٤) ص ٢٠٠ - ٢٠١

(١٠) انظر الملاحظات فى « السيرة الأدبية » الجزء الثانى ، ص ٢٤١ ، ص ٢١٣ .

(١١) «أشتات من النقد » بإشراف رايسور ص ١٤٨ - ١٤٩ عن شيلر جرى الاقتباس فى المجلد الأول من هذا التاريخ ، ص ٢٢٨

محاضـرة « الفطنة والفكاهة » هى خليط من كتاب « المـدرسة الإعدادية»[١٢] لجان بول . وكولردج فى أمـثلة عديدة يقتبس من أوجـست فلهلم شلجل . وهناك محاضرة عن الدراما اليونانيـة هى بكل بساطة ترجمة من شلجل « وكان يجب ألا تندرج فى كل أعمال كولردج»[١٣] على الإطلاق والعديد من الفروق الهامة مسـتمـدّة من شلجل . وهكذا نجـد أن صيـغة الفـروق بين « الانتظام الآلى » و«الشكل العضوى » هى صيغة مترجمة حرفية[١٤] .

هذه هى الأمثلة الرئيسيـة للاقتباسات المباشرة أو نثر العـبارات فى كتابات كولردج الجمـالية النقدية . وهناك المزيد من الكثير الذى يمكن أن نستمده من تأملاته الفلسـفية والعـلمية . وبحـثه « نظرية الحيـاة » ليس إلا مجرد فـقرات فسـيفسـائية من شلنج وستفتـر ؛ ومحاضـرته عن مسرحـية « برومثـيوس » لأسخيلوس تعيد نشـر بحث شلنج « آلهة ساموثراج»[١٥] وكتابه الكبير « المنطق » الذى يقع فى مجلدين والذى لم يـنشر معظمه حـتى الآن هو عرض مطور إلى حد كبير لكتاب كانت « نقد العقل الخـالص » بكل ما فيه من بناء معمارى وما فيــه من جداول المقولات والنقائض وقـد أخذها أخذا حرفـيا[١٦] وتاريخ علم النفس الترابطى فى « السيرة الأدبية » مأخوذ من ماس وهو كاتب ألمانى غامض عن التخيل[١٧] . و « المحاضرات الفلسفية » التى نشـرت مؤخرا تستمد معظم

(١٢) « أشتات من النقد » ص ١١ ، ص ١١٧ ، ص ٤٤٠ وما بعدها وملاحظات رايسور .

(١٣) « النقد الشكسبيرى » بإشراف رايسور ، المجلد الأول ، ص ١٦٧ وجهة نظر رايسور الخاصة .

(١٤) « النقد الشكسبيرى » المجلد الأول ، ص ٢٢٤ مع قراءات فيينا ، المجلد الثالث ، ص ٨ .

(١٥) هـ . ينذكر « مقدمة إلى نظرية حياة صمويل تيلور كولردج » ص ٧ – ١٢ ، و . ك . بفيلر « كولردج وبحث شلنج عن آلهة سامو ثراج » مجلة اللغة الحديثة ، العدد ٥٢ (١٩٣٧) ص ١٦٢ – ١٦٥ (المؤلف) وساموثراج جزيرة يونانية فى شمال شرقى بحر إيجة (المترجم) .

(١٦) كما هو معروض بالتفصيل فى كتابى « كانت فى انجلترا » (وبرينستون ، ١٩٣١) ص ١١٦ وما بعدها .

(١٧) جوهان جبهار داهد نريخ ماس « محاولة عن الخيال » ١٧٩٧ ؛ الطبعة الثانية ١٧٩٧ السيرة الأدبية ، المجلد الأول ص ٧٠ – ٧٢ ملاحظات شوكروس .

معلوماتها وتعاليمها من كتاب تنمان « تاريخ الفلسفة »[١٨] وحتى بين القصائد توجد ترجمات غير معترف بها : وأخطرها حالة «ترنيمة قبل شروق الشمس» حيث يستحيل إنكار دليل محاولة الاخفاء المتعمدة[١٩] وفى كل الحالات الواردة لابد أنه كانت أمام كولردج النصوص الفعلية أو أنه استخدم ملاحظات مطولة نقل منها بشكل مباشر . ويلوح لى من ناحية الأمانة الثقافية ألا ننسب إلى كولردج أفكارا مستمدة بشكل متميز من الآخرين بل حتى منسوخة عنهم .

ولقد حددّ كولردج نفسه علاقاته بشلنج وأوجست فلهلم شلجل . فكولردج فى « السيرة الأدبية » يطرح اعترافا عاما بدينه لشلنج ، بل إنه حتى يقول : « سيكون من السعادة والشرف بما فيه الكفاية إذا ما نجحت فى أن اظهر لأبناء بلدى النسق نفسه بشكل معقول»[٢٠] ولكن هناك ملاحظات هامشية غير مؤكدة التاريخ فيها نقد شديد حيث يتهم شلنج حتى « بالنزعة المادية المفرطة » ، كما أعرب كولردج فى أخريات حياته عن تنديده بالخطابة الميتافيزيقية فى نهاية المجلد الأول من « السيرة الأدبية » (أى الحجة المستمدة من شلنج) باعتبارها «هلامية وغير ناضجة ؛ وهى تحتوى على شذرات من الحقيقة لكن ليس فيها تفكير متكامل »[٢١] وكولردج فى محاضرة عامة يوم ٢٢ مارس ١٨١٩ يهاجم شلنج بقسوة باعتباره « من أصحاب نزعة وحدة الوجود وباعتباره كاثوليكيا رومانيا » . وهناك العديد من الدلائل الأخرى على الاستهجان الذى يظهره

(١٨) المحاضرات الفلسفية بإشراف كاثلين كوبورن . انظر المقدمة والملاحظات فى مواضع متفرقة .

(١٩) أنظر : أدريان بونجور « انظر ترينمة قبل شروق الشمس» لكولاردج (لوسين ، ١٩٤٢) من أجل البحث التفصيلى والعادل .

(٢٠) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٠٤

(٢١) أنظر : طبعة سارة كولاردج من السيرة الأدبية ، الملحق الأول ص ٣١١ و « عينات من حديث المائدة » ص ٣٣٠ والمناقشة الكاملة فى كتابى « كانت فى إنجلترا » ص ٧٨ و ما بعدها .

كولردج[٢٢] . ومع هذا سيكون من سـوء فهم أعمال عـقل كولردج أن نستنج أن الالتـزام بآراء شلنج لم يكن إلاّ فى مـرحلة عـابرة : لقد أراد كـولردج أن يفصل نفسه عن نزعة وحدة الوجود ، واسـتنكر التحولات الدينية المتوجهة إلى روما . وهذا لم يمنعه من استيعاب واستخدام أفكار شلنج ومصطلحه حتى بعد ذلك بفترة طويلة : فيمكن أن نجدهـا فى « نظرية الحياة » وفى « مساعدات من أجل التأمل » (١٨٢٥) وفى كل الـكتابات اللاهوتية المتـأخرة[٢٣] وكذلك نجد نقد كانت فى مخطـوطة « المنطق » وهو مستمد بشكل كبيـر من كتابات شلنج الشاب[٢٤] وسوف نرى أن نظرية كولردج الأدبية تدين بدين كبير لأفكار شلنج المحورية . ولايحتـاج الإنسان حتى إلى افتراض وجود أى تغـير خاص حدث بين ١٠ مارس ١٨١٨ عندمـا قاد كولردج جـمهوره إلى نشـر خطبة شلنج عن الفنون الجميلة والمعـاصرة وبين المحاضرة التى ألقاها تقريبـا بعد عام والتى ندّد فيها به على أنه كاثوليكى رومانى . ويستطيع كولردج أن يدافع عنه ويستوعب علـم الجـمال والفلسـفة الطبـيعـية عند شلنج وحـتى تحليل العلاقـة بين الذات والموضوع . ومع هذا لايـزال يريد أن يرسم خطًا حادا لاستـبعـاد أى شىء قد يبدو متعارضا مع الأرثوذكسية الإنجليكانية .

ولم يعش كـولردج حتى يدافع عن نفـسه ضد الاتهـامات بالانتـحال من

(٢٢) السيرة الأدبية ص ٣٩٠ - ٣٩١ ويكرر كولردج عملية القيل والقال الخبيث بدون أساس من الحقيقة . وشلنج لم يتحول فى معتقده الدينى إطلاقا . ولابد أن ما قالته الآنسة كوبرن خاطىء عندما ذكرت وجود دعوة وجهت لشلنج « إلـى جنيـف » . فقد تكـون الدعوة « يينا » لاجنيف . وكانت هناك مفاوضات فى ١٨١٦ لدعوته لزيارة يينا . « الأعمال » بإشراف لوتوفاير (ليبزج ١٩٠٧) المجلد الأول ص ٥٨ من التصدير .

(٢٣) انظر : « مساعدات من أجل التأمل » ص ١١٧ - ١١٩ « حوار بين دموسيوس وميستس » ملاحق « كتاب رجل الدولة » وكتابى « كانت فى إنجلترا » واليزابيث فنكلمان « كولردج والفلسفة الكانتية » خاصة ص ١٢١ والذى يختلف عن استنتاجاتى الراهنة .

(٢٤) يتضح هذا فى كتابى « كانت فى إنجلترا » وخاصة ص ٩٥ وما بعدها .

شلنج[٢٥] وقد دافع بالفعل عن نفسه ضد اتهـامات مماثلة بالنسبة لشلجل وفعل هذا بفاعلية[٢٦] وهو بالتأكيد على حق فى قوله إنه لايحتاج إلى معرفة بشلجل ليعلن أن الحكم على شكسـبير مماثل لعبقـريته . والحجج ضد تصور شكسـبير على أنه المتوحش النبيل الذى ينتهك كل القـواعد ترد عند شلنج ومتضمن هذا فى عديد من المناشقات الانجليزية عن فن شكسـبير عند وب ومورجان وآخرين . كذلك يمكن لكولردج أن يستشعر بشكل رائع أن تصوره لهاملت كمثقف تصور أصيل بالنسبة له ويختلف كثيرا عن تخطيط الـشخصية فى محاضرات أوجست فلهلم شلجل . وبالفعل كان فريدرك شلجل أول من اقترح مثل هذا التفسير ، غير أن كولردج لم يكن بالمرة معتمدا حرفيا على فقرته الموجزة[٢٧] .

ومع هذا بينما كولردج على حق بالنسبة لمعظم هذه النقط الهامة فإنه أدرج شيـئا مضـللا للغاية عن تسلسل عـلاقاته . فأوجـست فلهلم شلجل[٢٨] وهو نفســه يعترف بأنه قـد قرأ شلجل مـؤخرا فى عام ١٨١١ ، ومن المؤكـد بعد

(٢٥) الاتهامات بالانتحال وجهها لأول مرة دى كوينسى فى « مجلة تيت » (١٨٣٩) وأعيد طبعها فى « كتابات مجموعة » بإشراف ماسون ، المجلد الثانى بضفة خاصة ص ١٤٥ – ١٤٦ ؛ وبعد ذلك من جانب ج . ف . فرير فى «مجلة بلاكوود » العدد ٤٧ ، (١٨٥٠) ص ٢٨١ – ٢٩٩ .

(٢٦) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٨ – ٩ ؛ المجلد الثانى ، ص ١٦٤ ، ص ٢٢٥ – ٢٢٨ ، ص ٣٠٦ ؛ السيرة الأدبية المجلد الأول ، ص ٢٢ فى الهامش عن الملاحظات ، ص ١٠٢ .

(٢٧) كتب الشباب النثرية ، إشراف مينور ، المجلد الأول ص ١٠٦ – ١٠٧ انظر ص ٢٧ فى هذا الكتاب .

(٢٨) يؤكد كولردج أنه لم يسمع إطلاقا عن «محاضرات» شلجل قبل ١٢ ديسمبر ١٨١١ عندما أحضر له أحد المستمعين الألمان وهو برنارد كروس (قرأت عندم . رايسور أن الاسم هو «كروسف» لكن بشكل يبدو أنه غير صحيح) ، نسخه وقال له « لقد نُشر فى التو وهو يغادر ألمانيا بما لا يزيد عن أسبوع من تاريخه ، (النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٦ – ٢٢٧) ، وعند ما كان كولردج يحاضر لأول مرة عن شكسبير فى يناير ١٨٠٨ يبدو أن الاتهام باعتماده على شلجل غير ذى موضوع وأنه اتهام غير صادق . ولكن هناك حقيقتان لابد أن نلاحظهما . أولا أن أول كتاب لشلجل الذى يقع فى مجلدين قد نشر بالفعل عام ١٨٠٩ والمجلد الثالث (الذى يحتوى على مناقشة شكسبير) قد نُشر فى ديسمبر ١٨١٠ (مع صفحة صغيرة مؤرخة فــى ١٨١١) . وفــى ٢٩ ينايــر ١٨١١ كان كولردج يناقش «فكـرة =

١٨١١ كانت محاضرات كولردج عن شكسبير تأخذ الكثير من شلجل . بل لقد بلغ الأمر أن كولردج اصطحب معه المجلدات إلى محاضرات ١٨١٢ - ١٨١٣ وطلبها ثانية لمحاضرات ١٨١٣ - ١٨١٤[٢٩] ولا تطأ المحاضرات المتأخرة نفس الأرض ، والاحتمال فى هذا يرجع إلى أن شلجل كان قد ترجمه جون بلاك عام ١٨١٥ ، ومن ثمّ أصبح معروفا لدى الجمهور .

= شلجل عن الجوقة اليونانية » مع هنرى كراب روبنسون ، وهذا برهان على أنه قرأ المجلد الأول (النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ٢١٢) وفى ٦ نوفمبر ١٨١١ كتب إلى روبنسون : « أنا شغوف ثان أرى (أعمال) شلجل قبل أن تبدأ المحاضرات » (النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٢) وهو تعبير يصعب أن تفسّره برغبته فى أول تعرّف بكتابات شلجل . وفى المحاضرة الثالثة يوم ٢٤ نوفمبر ١٨١١ قيل إنه ناقش « وحدة الاهتمام » ، وهو مصطلح لابد أنه مستمد من المجلد الأول من « محاضرات » شلجل ، كما أن لا يبدو محتملا الغاية أن كولردج قد عرف مصدر شلجل وهو دى لاموت الناقد الفرنسى فى أوائل القرن الثامن عشر (النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ص ٨٢) .

والتشابهات الكبيرة بين مناقشة كولردج لمسرحية « روميو وجولييت » وتناول شلجل لها (*النقد الشكسبيرى* ، المجلد الأول ، ص ١ - ٧ ؛ المجلد الثانى ص ١١٤) يمكن أن نفسرها بأفضل ما يكون إذا افترضنا أن كولردج قد عرف مقال شلجل الشهير فى « الخلق القويم والنقد » (١٨٠١) أو فى أول طبعة فى مجلة شيلر « هورن » (١٧٩٧) وهى مجلة معروفة على نطاق واسع وظهرت من المطبعة عندما كان كولردج فى ألمانيا والحجة التى تدل على معرفة كولردج بشلجل والتى تبدأ يوم ١٢ ديسمبر ١٨١١ تتجاهل الفرص المتاحة التى كانت لكولردج بمعرفته بالنقد الألمانى من كتب أخرى ودوريات وعلاقات شخصية . وكولردج قد عرف تيك فى روما عام ١٨٠٦ وتحدث معه عن مسرحيات شكسبير المشكوك فيها «النقد المتنوع» ص ٢٨٧ ؛ « المحاضرات » ، (*المجلد الثانى* ، ٦٧٠ ؛ إ . ك تشامبرز « كولردج » (أكسفورد ؛ ١٩٣٨) ص ١٩٠ وصوفيا برهاردى أخت تيك تحدّثت بحماسة لأوجست فلهلم (وكان عند كويت) عن «الانجليزى العجيب » (لقد نسيت اسمه !) الذى درس كانت وفيشته وشلنج والشعراء الألمان القدماء وأعجب بترجمة شلجل لشكسبير » على نحو لايُصدق » الرسالة المؤرخة فى ٦ فبراير ١٨٠٦ فى « الرومانتيكية المبكرة فى الرسائلالشليجلية بإشراف ج . كورنر (براوق ، ١٩٣٦) المجلد الأول ، ص ٢٩١ - ٢٩٢ وكولردج قد عرف فلهلم فون همبولت فى روما بشكل كاف ليقرأ « قصيدة الأمور الصميمية » لوردزورث (الشذرة ص ٣٢٧) . ولقد اقترض بشكل مستمر كتبا ألمانية من دى كوينسى وروبنسون ويجب أن نستنتج أن كولردج كان قارئا نهما لعلم الجمال والفلسفة الألمانيين .

(٢٩) النقد الشكسبيرى ، ص ٢٦٠ ؛ رسائل غير منشورة ، المجلد الثانى ص ٩٤ والمشرف أ. ل. جريجس يخطىء بالنسبة لكتاب « قراءات شلجل » على أنه «قراءات فلسفية» لفريدريك شلجل والذى لم يكن قد طبع حتى ١٨٣٦ - ١٨٣٧ .

وعلى الانسان أن يستنتج أن تأكيدات كولردج عن تواريخ معرفته بنصوص معيّنة واعترافاته بعد إنه للمؤلفين الألمان وآرائهم الدينية والفلسفية لا شأن لها إلا قليلا بمناقشة التأثر . ففى حالة شلنج وشلجل فإن الدليل على الاقتباس المباشر لا يمكن تفنيده . وبطبيعة الحال يجب الإقرار بأن هذا الدليل لا يؤثر إلاّ فى أجزاء معينة من كتابات كولردج الفلسفية والنقدية . ولكن وراء التصريحات الشفوية ونثر العبارات اللصيقة علينا أن ندرك أيضا أن كثيرا بل معظم المصطلحات الرئيسية عند كولردج والفروق التى يرسمها مستمدة من ألمانيا . والوضع الجمالى العام - الرأى الخاص بالعلاقة بين الفن والطبيعة ، وتصالح الأضداد ، والخطاطية الجدلية الكلية - مصدرها شلنج . والفرق بين الرمز والمجاز يمكن أن نجده عند شلنج وجوته ، والفرق بين العبقرية والألمعية عند كانت والفروق بين ما هو عضوى وما هو آلى ، وبين ما هو كلاسيكى وما هو محدث ، بين النقل الجامد والنقل التصويرى وارد عند أوجست فلهلم شلجل . والاستخدام الفريد الذى اتبعه كولردج لمصطلح « الفكرة » يرجع إلي الألمان ، والطريقة التى يربط بها التخيل بعملية المعرفة واضح أنها هى أيضا مستمدّة من فيشته وشلنج . وبطبيعة الحال من الحق أن بعض هذه الأفكار مصدرها الأقصى فى القديم ويمكن أن توجد عرضا عند الأفلاطونيين الجدد الانجليز . وكولردج قد عرف أفلاطون وأفلوطين وكودورث وهنرى مور وآخرين ، لكنه لايزال يستخدم النهج الجدلى نفسه على نحو استخدامه له ، ونفس مبحث المعرفة والمصطلح النقدى نفسه[٣٠] . وكولردج لا يمكن أن يكون معروفا لدى

(٣٠) كل هذا إنما يتجاهله الذين جعلوا كولردج مستقلا تماما عن الألمان ومن ثم يحلقون فى وجه كل الدلائل وخاصة أحدثهم ر.ل برت « نظرية كولردج عن التخيل » فى « دراسات انجليزية » ١٩٤٩ بإشراف سير فيليب ماجنوس (لندن ، ١٩٤٩) ص ٧٥ - ٩٠ وهناك دليل هام واحد هو أن كولردج قد أدخل عديدا من المصطلحات والمصطلحات المزدوجة المتقابلة الشائعة اليوم إلى الإنجليزية من ألمانيا · السيكولوجى ، الجمالى ، والموضوعى - الذاتى ، العضوى -

شوبنهـور وهيجل ودى سنجتـيس و بلنسكى ؛ بالإضافة إلى ذلك فـإن معظم المفاهيم والنظريات والأفكار الموجود فى العـالم الناطق بالانجليزية والتى تُنسب اليوم لكولردج يمكن أن توجـد عندهم . وفى ألمانيا كان هـناك كيان كبـير من الفكر الجمـالى الذى أشع ببطء على فرنسـا وإيطاليا وأسـبانيا وروسـيا . وفى انجلترا كان كولردج يقف وحيدا تماما متـميزا بشدة حتى عن أقرب الملتصقين به : وردزورث ولامب وهازلت الـذين لم تكن لهم إلا صـلات ألمانـيـة واهنـة . وإن المصطلح والخطة الجـدليـة والجو العـقلى كله يجـعل كولردج بمعـزل عن الآخرين . والفـرق لا يشرحـه إلاّ تبنى كولردج للألمان وجلبـهم إلى انجلترا . وهذا فى حد ذاته يشكل قيـمة تاريخية هامة لا يجب التقليل منـها . لقد كان كولردج المصـدر الأساسى فى هذا المضـمار لا بالنسبـة للخط الممتـد من النقاد الانجليـز فحـسب ، بل أيضا بالنسـبة لأصـحاب النزعـة الكلية الصـورية من الأمريكـيين وبالنسبـة لإدجار آلان بو ، وبالتالـى بالنسبة لـلرمزيين الفرنـسيين بشكل غير مباشر .

وما كان قـد قيل من قبل وما كـانت هنالك حاجة إلى قوله يمكن تفـسيره على أنه يتـضمن أن كـولردج كـان مجـرّد صدى للألمان بدون أصـاله وبدون استقلال . ولـيسـت القضية على هذا النحو ، بل بالأحـرى جمع كولردج فى

الآلي ، العقل – الفهم ، المفارق – الكلي الصورى ، الرمز – المجاز ، النقل الآلى ، الكلاسيكى – الرومانسى إلخ . انظر : ج . اسحق : « المصطلح النقدى عند كولردج » مقالاتت ودراسات ، العدد ٢١ (١٩٣٦) ص (٨٦ – ١٤٠) وفى حالات نادرة التقط آخرون هذه المصطلحات فى فترة أسبق قليلا . وكولردج نفسه حاول أحيانا أن يتتبع هذه المصطلحات فى التاريخ ، وقال إن هذه الفروق موجودة عند المدرسين والمتخصصين فى الإنجليزية ؛ لكنه لم يطرح أى دليل مقنع . وحتى مصطلح « الحسّى » رغم أن ملتون قد استخدمه فإنه يبدو لى أن الذى أوحى به هو « الخطيئة » . و« الجو » بالمعنى الأدبي الذى يعتبره اسحق أصيلا عند كولردج استخدمه هردر وآخرون من قبل وحتى « الفعالية » اقترحه شلنج رغم أن المصطلح يرد عند جون براون فى دراسته « العناصر الطبيعية » (١٧٨٠) من قبل .

رباط واحد الأفكار التى استمدها من ألمانيا بشكل شخصى بل وربطها زيادة على ذلك بأعنَّة من تراث الكلاسيكية الجديدة والنزعة التجريبية البريطانية فى القرن الثامن عشر . . وسوف نحاول أن نحلل تلك المعالم المختلفة ونتبين كيف قام نسق كولردج باستقلال ونضع هذا تحت الفحص الدقيق .

يختلف كولردج عن معظم الكتاب الانجليز السابقين ببحثه عن مبحث للمعرفة وميتافيزيقا يستمد منهما علم الجمال عنده ، وبالتالى نظريته الأدبية ومبادئه النقدية . ولقد استهدف وحدة نسقية كاملة واستمرارية وإن كان فى التطبيق ترك فجوات واسعة . لكنه قام بمحاولة وأصرّ بحق على أهمية هذه المحاولة . وهو أحيانا يتكلّم عن « مرضه الخاص بالنزعة الكلية والنزعة التكاملية » وهو يروى حكاية عن دافعه الخيالى لا ستكمال المعمار المتهالك لبعض القطع الخشبية الخامدة فى المدفأة فى آخر الليل(٣١) لكنه عادة ما يقرر بحماس وبقناعة أن « غاية وهدف العقل كله هو الوحدة والنسق » و « الغاية القصوى للفكر الإنسانى والمشاعر الانسانية هى الوحدة»(٣٢) ويجب أن يهدف إلى «قوانين ثابتة للنقد قائمة من قبل مستمدة من طبيعة الإنسان» ؛ تهدف إلى «علم للاستدلال والحكم على منتجات الأدب»(٣٣) والمنهج هو شعار كولردج الدائم : فالمنهج هو الذى يلهم اهتماماته بالموسوعات وتصنيف كل المعرفة . والمنهج يعنى «الوحدة مع التقدم» و «إنه ذلك الذى يوحد ويجعل من أشياء كثيرة شيئا (واحدا) فى عقل الانسان» ، إنه «الفكرة الأساسية» ، إنه « المبادرة»(٣٤)

(٣١) النفس السوية ، إشراف كولردج ، ص ١١٧ ويرجع إلى عام ١٨٠٥ .

(٣٢) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٨٧ ؛ النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢١٦

(٣٣) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ص ٤٤ ؛ الرسائل ، إشراف كولردج ، المجلد الثانى ، ص ٦٢٨

(٣٤) بحث عن المنهج ، إشراف سيندر ، ص ٢

وكولردج قد ذهب إلى أقصى مدى فى القول إن الشعر « يدين بكل سحره وكل جماله وكل قوته للمبادىء الفلسفية للمنهج»[٣٥] والعبارة لها معناها إذا ما علمنا أن المنهج يعنى الوحدة وقوة التوحيد وأن المنهج - من ثمَّ- متطابق مع أعمال التخيل الإبداعى.

ويقول كولردج إن هذه المبادىء يجب أن تقوم على « الطبيعة الإنسانية » أى يجب أن تترتب على تحليل العقل الإنسانى . ويتأرجح كولردج وهو مرتبك بين الأساس السيكولوجى والأساس المعرفى لمثل هذا التحليل . وهو نفس عدم اليقين الأساسى الذى سوف نجده فى موضع آخر والصراع نفسه بين تراث علم النفس التجريبى وجدل المثاليين الألمان . ويقول كولردج عن نفسه فى سنوات ١٧٩٠ إنه « وفق الملكة أو المصدر الذى تستمد منه اللذة من القصيدة أو الفوة فإننى أقدر قيمة مثل هذه القصيدة أو الفقرة»[٣٦] وفى التعريف الشهير للشعر فى « السيرة الأدبية » هناك ميل للتأثير النفسى على القارىء ، فالشاعر « يجعل نفس الإنسان كلها فى حركة ونشاط مع جعل ملكاتها ثانوية بالنسبة لكل منها حسب قيمتها وأهميتها النسبية»[٣٧] وكولردج لم يقم إطلاقا بتطوير مثل هذه الخطاطية السيكولوجية ؛ ومع هذا فقد وضع الملكات بدْءا بالحواس وصعودا إلى الفعل فى مرتبة واضحة تماما ، واستخدم الفرق بين التخيل والخيال كمعيار للقيمة . وهو فى مواضع أخرى حاول بطموح أشد أن « يشتق » مكانة الفنون « ومكانة الشعر » من تحليل الوضع المعرفى أشبه فى ذلك بتحليل فيشته أو شلنج . وذهب إلى « أن هدف فلسفته

(٣٥) بحث عن المنهج ، ص ٣٦

(٣٦) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٤

(٣٧) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٢

وموضوعها » هو « إظهار وحدة الذات والموضوع»[٣٨] وقد تصور الطبيعة على أنها متوحدة مع ذلك الذى يوجد فى الانسان كعقل وكوعى ذاتى . إن الوجود متوحّد مع المعرفة ومع الحقيقة[٣٩] والفن يكتسب مكانته « كتوسط وتوفيق بين الطبيـعة وما هو انسـانى تماما»[٤٠] ولكن تمجـيد الفن هذا إلى مـصاف الدور الميتافيزيقى الذى يجعل منه مركـز الفلسفة هو مجرد إعادة عرض لما عند شلنج ويظل وارداً فى كـتابات كـولردج . ولقد أقلع عن مـحاولة رأب الصـدع بين علاقة الذات بالموضوع وبين التخيل ، إما لأنه ظل غير مقتنع باستنباطات شلنج المتطورة أولأنه شعر بأصالة أنه لا يستطيع أن يفرض الجدل المستفيض من كتاب شلنج «نسق المثـالية الكليـة الصوريـة» على قرائه . ومن ثم يتـبنّى الرأى الفج بإدراج رسالة مـن صديق يحتج فـيهـا على سواء اسـتخدام الحـجج ويلخص النتيجة التى توصل إليها فى الفقرة الشهيرة عن التخيل الأولى والثانوى . ومرة أخرى نجد هذه التفرقة مستـمدة من شلنج ويؤكد هذا الفرق وجود قوة للتخيل تشكل الادراك الحـسى ، ومن ثم فهى قـوة لا شعورية بينـما التخـيل الفنى - رغم أنه مستمر مع كل التخيل الأول الإنسانى - يختلف « بالتعايش مع الإرادة الشعورية»[٤١] . وعلى ما أعتقـد فإن كولردج لم يستخدم إطلاقـا ثانية الفرق بين التخيل الأولى والثانوى ، ولـم يناقش إطلاقـا ثانية وظيفة الفن بمصطلحات تمجيدية من شلنج .

(٣٨) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٧٨

(٣٩) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ١٧٦ ؛ أيضا المجلد الأول ص ١٨٢ - ١٨٣ ، ٨٩ - ٩٠ وفى المحاضرات الفلسفية ص ١١٤ ويُنسب هذا المذهب لفيثاغوراس .

(٤٠) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٢ ، ص ٢٥٤ - ٢٥٥

(٤١) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ٢٠٢

إن كولردج يتجاهل عـادة مشكلة الفن ويناقش الجمال . وأحيـانا يستخدم مصطلحـات من شلنج : الجمال هو « الهـيروغليفـية (أى الأسرار) المخـتزلة للحقيقة - إنه الوسيط بين الوجدان والعقل والقلب ، إنه التواصل الصامت بين الروح والروح فى الطبيـعة»[٤٢] ولكن فى موضع آخـر أخذ بالأفكار الشـائعة عند شيلر عن وحـدة الحياة والشكل عـلى أنه جوهر الفن[٤٣] . وفى سياقات أخرى ينحدر إلى مـصطلح صوفى أفلاطونى جديد ؛ فهو يسـتطيع أن يتحدث عن «الجمـال المجاوز للحسّى ، وجـمال الفضـيلة والقداسة » وإدراكـه الحسّى المباشر على أنه « نور العين »[٤٤] وفى معظم الأحيان يكرر النظرية القديمة عن الجمال على أنه التناغـم ، هو الوحدة فى الكثرة[٤٥] وفى أحيان أخرى يطرح حجج كانت بالنسـبة لتمييـز الجميل عن المفيد والملائم . وكـولردج مثل كانت يصـر على أن الجمـال يجب أن يعطى « لذة مـباشـرة » ، وهذه هى طريقتـه الفريدة فى ترجمـة « الغرضية اللاغرضيـة » عند كانت إلى اللذة حيث لا يأتى شىء يقـينى أو يتوسط بيننا وبين المـوضوع[٤٦] ولكن كل هذه التـأملات عن الجمال عند كولردج هـى بدون هضم وبدون ترابط : فهى لا تفضى إلى نظرية عن الأدب ولا تلعب أى دور فى هـذه النظرية رغم أن الإنسـان يفـتـرض فى كولردج أنه يرى مبدأ الوحدة فى التنوع ، هو الجسر بين الجمال العام والشعر .

(٤٢) أوريـها مويرهد : « كولردج فيلسوفا » ص ١٩٥

(٤٣) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٧ ؛ عن شيلر : الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن عشر ، ص ٥٥ ؛ المجلد الأول من هذا التاريخ ص ٢٣٤

(٤٤) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ٢٤٦ ، ص ٢٤٣

(٤٥) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٣٢

(٤٦) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٤

وتأملات كولردج عن الجليل - رغم تنوّعها بشكل كاف - فإنها لا تتجمع ، ويصعب أن تدخل فى نظريته عن الأدب[٤٧] والجليل عنده كما عند كانت يعد ذاتيا : « لا يوجد موضوع للحس يكون جليلا فى ذاته ، ولكن فقط طالما أجعل منه رمزاً لفكرةٍ ما . ويضرِب كولردج مثلا : « انّ الدائرة شكل جميل فى ذاته ؛ إنها تصبح جليلة عندما أتأمل الخلود من ورائها »[٤٨] وفى مواضع أخرى « لا يعد الجليل كُلاً أو أجزاء ، بل وحدة ككل بلا حدود وبلا نهاية » ، إنه « كمال كلى »[٤٩] . وفى أوقات أخرى يتقبل كولردج علاقة وثيقة بين الجليل واللاتناهى وهو مثل شلنج والأخوين شلجل يطبقه على تفرقة بين الأدب القديم والأدب الحديث . والأدب اليونانى متناهٍ والأدب الرومانسى المسيحى يسعى إلى اللامتناهى . وهكذا يمكن لكولردج أن ينكر على اليونانيين الجلال ، وهو يقتبس فقرات من الإنجيل ومن ملتون كأمثلة على الجليل[٥٠] ولكن لا يتمخض شىء كثير من هذه التصورات فى التطبيق كما أنه لا يُستَغل شىء من مصطلحات مرتبطة بالجليل مثل « العظيم » و « المهيب » .

وبالطريقة نفسها تأتى تصريحات كولردج عن الذوق وهى لاتكاد تتجاوز المسائل التى طرحها كانت فى كتابه « نقد ملكة الحكم » . وكولردج قلق من جراء المماثلة المستمدة من التذوق وهو حريص على تأكيد أن الذوق ليس مجرد

(٤٧) هناك مناقشة متطورة من جانب كلارنس د. ثورب : « كولردج عن الجليل » فى « وردزورث وكولردج . دراسات فى تكريم ج. م. هاربر (برينستون ، ١٩٣٩) ص ١٩٢ - ٢١٩

(٤٨) شذرة طبعها تم رايسور ص ٢٥٢ - ٥٢٣

(٤٩) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٣٠٩

(٥٠) ملاحظات هامشية لهردر فى المجلة الجديدة السلسلة العاشرة العدد الرابع (١٩٠٥) ص ٣٤٢ ؛ رسائل غير منشورة ، المجلد الأول ، ص ١١٧ ، النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص٢٢٢ ؛ أشتات من النقد ، ص ٧ ، ص ١٢ ، ص ١٤٨ ، عينات من حديث المائدة ، ص ١٨٨

شعور باللـذة والألم بل يتضمن « إدراكا حسيا عقليا للموضوع » ، و « هو ممتزج بمرجعية متميزة ترتدّ إلى حساسيتنا إزاء الألم واللذة »[٥١] وفى مواضع أخرى يُدلى بملاحظات بأسلوب مناقشات القرن الثامن عشر : فهو يوافق على رأى رينولدز القائل إن الذوق يجب تحصيله بدراسة خيرة النماذج ويجب أن يقوم على معرفة بمبادىء النحو والمنطق وعلم النفس « ويصبح غريزة بالعادة»[٥٢] وأحيانا يأخذ بتحليل الفيلسوف كانت للذوق ؛ فهو يعدّه ملكة متوسطة بين العقل والحواس وينسب إليه الدور الذى يلعبه التخيل . وهو فى مواضع أخرى يمنع صور الأحاسيس ويدرك أفكار العقل[٥٣] . وكولردج يطرح أيضا المشكلة الرئيسية فى كتاب كانت « نقد ملكة الحكم » فيما يتعلق بكلية التذوق ويقررها بطريقة كانت : « إننا نزعم - بدون إرادة - أن كل العقول الأخرى عليها أن تفكر وتشعر بنفس الطريقة » . إن كل إنسان فى كل لحظة «يشرّع لكل الآخرين » . وكولردج - مثل كانت - يرسم فرقا بين حكم الذوق الذى « (نتوقع) فيه أن الآخرين يمكن أن يتطابقوا معنا ولكننا (نشعر) بعلم وجود حق للمطالبة بذلك» و « حكم الفعل الأخلاقى الذى هو جبرى ومن ثم قطعى »[٥٤] .

هذه الشذرات المختلفة عن علم الجمال - وهى مستمدة من مصادر متنوعة من شلنج ومن كانت ومن علماء نفس القرن الثامن عشر لا تمنح كولردج مكانة هامة فى تاريخ علم جمال عام . ونظريته الخاصة عن الشعر أكثر أهمية بكثير ، ففيها قام بمحاولة أصيلة للتركيب . ولقد حاول كولردج أن يستخرج خطاطية

(٥١) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٧٨ - ١٧٩ ؛ السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٨
(٥٢) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٦ ، ص ٦٤ .
(٥٣) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٧ .
(٥٤) السيرة الأدبية المجلد الثانى ، ص ٢٤٩ ، ص ٢٤٢

من شأنها أن توجد وصفًا للشاعر وأدواته وملكاته ووصفاً للعمل الفنى نفسه وتأثيره على القارىء . وهو فى هذه التقسيمات الرئيسية الثلاث حاول أن يطبق مبدأ منطقيا واحدا مماثلا : إنه يقول إن هناك مبدأ الوحدة ولكن فيه يوجد فرق يجب مهما يكن ألاّ يكون متناقضا تناقضا تامـا وألا يكون منفصلا . والمنطق هو أن الكل هو محصلة الأجزاء لكنه أكثر من مجموع الأجزاء وهذا المنطق «المقدّس» يتغاير على أى حال – مع تطبيق خطة ثلاثية للجدل : تصالح الأضداد : الأطروحة والنقيض والمركب . وفى أحيان أخرى يجرى التخيل عن الخطاطية المتطورة ويحل كولردج مشكلته حلاً مريحا بأن يكون فى كلا الجانبين فى الوقف نفسه .

هناك أولا الشاعر أو العبقرى (والمعنى يكاد يكون متطابقا) ومثال على ذلك شكسبير فهو الشاعر المثالى . وهناك قائمة مطولة من التوصيفات المطلوبة فى الشاعر : الحساسية ، العاطفة ، الإرادة ، الحسّ الحَسَن ، الحكم ، الخيال ، التخيل الخ . ويجب أن يكون أيضا إنسانا حسنا وميتافيزيقيا عميقا (ضمنياً) إن لم يكن « جليًا » . والشاعر « هو أيضا مؤرخ وعالم طبيعى فى ضوء الفلسفة وحياتها بالمثل » ، زيادة على ذلك هو رجل دين . ويذهب كولردج إلى « أن الشاعر غير الورع هو إنسان مجنون ، إنه كيان مستحيل »[٥٥] ويبدو أن هذا التأكيد يتبدد فى وجه البداهة ولكن له معنى إذا ما جرى تفسيره بحرية على أنه يعنى أن الشاعر يجب أن تأخذه الأعاجيب كسرٍ للكون . وتبدو هذه الأقوال أشبه بأقوال شعراء عصر النهضة وهى معرّضة لأن تكون مشحونة بالخطأ

(٥٥) الرسائل ، ص ٣٧٢ ، السيرة الأدبية المجلد الثانى ، ص ١٨ – ٢٠ ؛ النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ٨٧ ، ص ٢٣٠ ، ص ١٤٨ ؛ أشتات من النقد ، ص ٣٤٣ .

العقلى . وفى بعض المناسبات يبدو كولردج أنه يقع فى هذا الخطأ . وهو يصف استعداد الشاعر المرغوب فيه حتى فى مجال التشريح وعلم توازن الموانع وعلم المعادن وعلم الحفريات وهكذا . وهو نفسه درس كل العلوم من أجل ترنيماته التى رسم أن يبدعها عن الشمس والقمر والعناصر ، وأكد دور الشاعر الفيلسوف النسقى عند وردزورث[٥٦] ولكن أكثر من هذا أدرك كولردج أن هناك تنّوعا فى التطابق بين الفيلسوف والشاعر . ورغم أنه لم يصف هذا نظرياً فإنّه هو نفسه عاش بالفعل الصراع فى حياته .

ويتضح إدراج مثل هذه المتطلبات الفلسفية إذا أدركنا أن العبقرية عند كولردج هى دائما موضوعية غير شخصية موجهة نحو التقاط الكون كله . إن الشاعر لا تستثيره الاهتمامات الشخصية : « أن تكون لدينا عبقرية هو أن نعيش فى الكل وألا نعرف نفسا سوى تلك المنعكسة لا من الموجودة التى من حولنا من رفاقنا فحسب بل تنعكس من الزهور والأشجار والوحوش أيضا ، أى من سطح المياه ورمال الصحراء . إنّ رجل العبقرية لا يجد انعكاسا لنفسه إلا لو كان فى سر الوجود فحسب »[٥٧] . ويرى كولردج فى قصائد شكسبير المبكرة الوعد بالعبقرية فى « اختيار الموضوعات البعيدة جدا عن المصالح الخاصة وظروف الكاتب نفسه » . وذروة المديح لشكسبير موجودة بالنسبة « للتباعد الكامل عن مشاعر الشاعر الخاصة وعن المشاعر التى يكون بالنسبة لها الفنان المصور والمُحَلّل معا»[٥٨] وشكسبير أشبه « بإله سبينوزا - إنه الإبداعية المطلقة

(٥٦) رسائل غير منشورة ، المجلد الأول ، ص ٧١ عن قراءة الترنيم انظر ج . ل . لوويس : الطريق إلى إكزانا دو (بوسطن ، ١٩٢٧) ص ٧٣ - ٧٦

(٥٧) السيرة الأدبية ، ص ١٧٩

(٥٨) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٤ - ١٦ ، عن النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢١٨ ؛ المجلد الثانى ، ص ١٧ ، ص ٩١ ؛ الرسائل ، ص ٣٧٢ .

القدرة »[٥٩] . وهذا التجرّد ، هذا الاستيعاب التأملي يدفع الواقع وذلك بإبداع واقع جديد يتطلب حكما . وكولردج لا يكلّ من الإصرار على عبقرية شكسبير التى تكشف عن « ذاتها فى حكمه فى أكثر أشكاله عظمة» . ، وهذه العبقرية كاملة للغاية حتى أنها « لا تنكشف فى البناء العام فحسب ، بل فى كل التفاصيل أيضا »[٦٠] .

من هذه الأقوال يمكن أن تستنتج أن الشاعر هو فيلسوف ، إنه ملاحظ نزيه ، صانع واع وعيا ذاتياً ، مشرّع . غير ، أن كولردج برأية فى الشاعر كإنسان كُلّى يمكن فى الوقت نفسه أن يقول إن الشاعر يعمل « بشكل لا شعورى » : «يوجد فى العبقرية ذاتها نشاط لا شعورى ؛ بل هذه هى (العبقرية) فى رجل العبقرية»[٦١] وكما هو الحال عند شلنج والأخوين شلجل فإن الشاعر هو واع وغير واع معا . ولكن الشاعر عند كولردج هو أيضا إنسان الحساسية وإنسان العاطفة . إنّه يبدع فى « حالة غير عادية الاستثارة » فى « حمّى راسخة » للعقل[٦٢] والشاعر ليس فحسب رجل الوجدان المكثف : لقد احتفظ بهذا الوجدان من الطفولة : « الشاعر هو إنسان يحمل بساطة الطفولة إلى قوى الرجولة»[٦٣] وكولردج لا يفكر فى المواهب التى يكومّها على الشاعر وهى متناقضة ؛ إن الشاعر بكل بساطة هو كل شىء : واع وغير واع ، فيلسوف وطفل ، مُشيِّد وانفعالى . وكولردج يزعم لنفسه وحدة غير عادية من العقل

(٥٩) عينات من قلب المائدة ، ص ٧١

(٦٠) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٢٦ ؛ السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ٢٢

(٦١) أشتات من النقد ، ص ٢١٠ .

(٦٢) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٥٦ ، ص ٦٨ انظر ملاحظات عن بوولس ، الرسائل ، المجلد الأول ، ص ٤٤ .

(٦٣) النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ١٤٨ انظر : السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ٥٩ ؛ شذرات ، ٦٥

والوجدان ؛ ووردزوث وهو مثال آخر على العبقرية وإن كان ليس كاملا كشكسبير يثنى عليه كولردج بسبب «وحدة الفكر العميق والدقيق مع الحساسية» وبسبب «شجنه التأملى» ، وهى صفة تربط الفلسفة والعاطفة معا[٦٤] .

زيادة على ذلك ، فبينما الشاعر هو الانسان الكلى فإن لديه ملكة خاصة خاصة به أو على الأقل لا يشاركه فيها إلا المبدعون الآخرون هذه الملكة هى التخيل والتى هى قوة توحيد الأشياء وهى وجود كل الموجودات . لقد أساء كولردج ترجمة كلمة ألمانية عادية فترجمها إلى اليونانية بمعنى قوة « التشكيل التجميعى » أو « التوحيد »[٦٥] . إن التخيل هو قوة مَوْضَعَة الإنسان لنفسه ، قوة التحول الذاتى المتجدد الخضرة للعبقرية ، « أن تصبح كل الأشياء ومع ذلك تظل هى هى ، إن جعل الله مستشعرا به فى النهر والأسد والشعلة هذا هو التخيل الحقيقى[٦٦] . ولكن فى سلم قوى عقل الشاعر ، فإن التخيل له أيضا هذه الوظيفة الموحدة : إن التخيل يتوسط بين العقل والفهم . إنه أشبه بالعقل مستقل عن المكان والزمان ، ومن ثمّ يعطى الشاعر ملكة الاستغناء عن المكان والزمان[٦٧] ، والتخيل أيضا هو قوة تغيير الممكن إلى واقع ، و « الامكانى إلى الفعلى » و « الماهية إلى الوجود »[٦٨] وهذه الفكرة يبدو أنها مستمدة من

(٦٤) الرسائل ، المجلد الأول ، ص ١٩٧ ؛ السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ٥٩ ؛ المجلد الثانى ، ص ١٢٢

(٦٥) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٠٧ ؛ النفس الشاعرية ، ص ١٩٩ الرسائل ، المجلد الأول ، ص ٤٠٥ – ٤٠٦ أنظر أيضا إلى ماس وهى مقتبة فى طبعة سارة كولردج من السيرة الأدبية (٨٤٧) المجلد الأول ، ص ١ ، ص٩٧ من الملاحظات فى الهامش . والوحدة بالألمانية لا شأن لها بمعنى الواحد .

(٦٦) البغالية الأدبية (لندن ، ١٨٣٦) المجلد الثانى ، ص ٥٩ قائم على النقد الشكسبيرى ، المجد الثانى ، ص٨١ ، السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٠ ؛ أشتات من النقد المجلد الأول ، ص ٢١٨ ، المجلد الثانى ، ص ٩٥ – ٩٦

(٦٧) أشتات من النقد ، ص ٢٨٦ ، النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ١٦٨ ، المجلد الأول ، ص ١٩٨ ؛ رسائل غير منشورة ، المجلد الأول ص ٢٦٨ – ٢٦٩ .

(٦٨) مساعدات للتأمل ، ص ١٨٦ السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٦٧

ليبنتز وتطرح جسراً بين تصور الشاعر والشعر نفسه . وهو فى تعريفه الشهير للتخيل على أنه التوازن أو التصالح بين الأضداد إنما يخلط دون تمييز المعالم التى تصف الشاعر بالأضداد التى لا تلاحظ إلا فى العمل الفنى . و« ما هو الشعر ؟» هو فى عقل كولردج « السؤال عينه تقريبا : من هو الشاعر ؟ »[٦٩] .

إن العبقرية والتخيل فى الشاعر متميزان عن الملكات الأدنى والألمعية والخيال المقابلة . وهى ليست أضدادا بالمعنى الذى يذهب إلي أن العبقرية تستبعد الألمعية أو أن التخيل يطرد الخيال . بل بالأحرى إن العبقرية تحتاج إلى الألمعية والتخيل يحتاج إلى الخيال . زيادة على ذلك فهى ملكات متمايزة ومختلفة اختلافا كبيرا . إن العبقرية والتخيل يقومان بعملية توحيد وتوفيق : إنّهما يمتّان إلى مستوى الفكر المقدس والجدل عند كولردج بينما الألمعية والخيال لا يقومان إلا بعملية ربط ، ومن ثم فهما يربطان على نحو آلى . إن العبقرية إبداعية والألمعية آلية . إنه التقابل « بين كل جزء يجرى تصوره منفصلا ثم تتجمع الأجزاء أشبه بالصور المرتسمةعلى ستارة » وهناك منظر فى الخلفية « هو طاقة مفردة وتتعدّل فى كل جزء مركبّ »[٧٠] والحفاظ على الخيال والألمعية هو محاولة أخرى لإبقاء الفكر التجريبى والترابطى بدون اضطراب فى وضع ثانوى فى أسفل نسق مثالى .

والفرق بين العبقرية والألمعية كان قد أصبح شائعا منذ كانت والفرق بين التخيل والخيال يبدو أن مصدره هو التراث السيكولوجى فى أسكتلندا فى القرن الثامن عشر : فهو موجود عند ولين دف وعند دوجالدستيوارت[٧١] وعند

(٦٩) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٢

(٧٠) النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ٣٦ ؛ أشتات من النقد ، المجلد الأول ، ص ٥ ؛ السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٥٢ .

(٧١) دوجالد ستيوارت (١٧٥٢ - ١٨٢٨) أسكتلندى هو أستاذ فلسفة الأخلاق فى أدنبره من ١٧٨٥ إلى ١٨١٠ وقد أثر على الفكر الأسكتلندى . وقد جمع سير وليم هاملتون مؤلفاته ونشرت فى أحد عشر مجلداً بين ١٨٥٤ و١٨٦٠ (المترجم) .

روبرت أ . سكوت[٧٢] غير أن الفرق ارتبط ارتباطا محددا بفعل المعرفة كلها . ففي كتاب « محاولة فلسفية عن الطبيعة الانسانية » (١٧٧٧) من تأليف تِتْنس وهو كتاب كان معروفا لكانت وكولردج كانت هناك تفرقة بين التخيل الذي هو فني والشطح الخيالى[٧٣] ؛ ويفرق كانت نفسه بين التخيل المنتج والخيال المثمر والخيال الجمالى . وعند شلنج هناك فرق بين الشطح الخيالى والخيال والذى هو مختلف عند كولردج فى أنه التصور الأصلى والتخارج ، لكنه متشابه فى تأكيده على عملية التوحيد وأنه بالاشتقاق نفسه من الكلمة الألمانية «الخيال»[٧٤] وعند جان بول وأوجست فلهلم شلجل فإن وضع هذه المصطلحات قد انقلب وتعاكس ؛ فالشطح الخيالى أصبح أعلى وارتبط بالعقل ؛ والخيال ليس إلا شكلا من أشكال الذاكرة[٧٥] وعلى ما أعتقد فإننا لا نجد فى أى موضع استخدام هذه المصطلحات متطابقا مع استخدام كولردج لأنه يربط التراث السيكولوجى بجدل الألمان على نحو فريد .

يصف كولردج الخيال بأنه « القوة المجمعّة والرابطة » ، وبأنه « يجمع على نحو متعسف أشياء تكون متباعدة ويصوغها فى وحدة . والمواد تقوم بشكل جاهز أمام العقل ولا يتصرف الخيال إلا بنوع من وضع الأشياء متجاورة[٧٦] والخيال فى التعريف النهائي للمجلد الأول من « السيرة الأدبية » ليس له أى

(٧٢) انظر جون بوليت و و ، ج ، بيت . الفروق بين الخيال والتخيل فى النقد الإنجليزى فى القرن الثامن عشر ، مجلة اللغة الحديثة ، العدد ٦٠ (١٩٤٥) ص ٨ – ١٥

(٧٣) جوهان نيقولوس تتنس « محاولة فلسفية عن الطبيعة الإنسانية » (إعادة طبعة حديثة ، برلين ، ١٩١٣) ص ١٠٣ ، ص ١١٢ .

(٧٤) شلنج ، الأعمال الكاملة ، المجلد الخامس ، ص ٣٨١ ، ٣٩٥ : المجلد الأول ، ص ٣٥٧

(٧٥) انظر فى السابق هنا ص ٤٦ ، ص ١٠٢

(٧٦) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٩٣ – ١٩٤ ، سبق نشرة فى « أمنياتا » ، المجلد الثانى ، ص ١٢ ؛ لشتات من النقد ص ٢٨٧ والرسائل ، المجلد الأول ، ص ٤٠٥

أضداد يلعب معها ، بل هو يثبت ويحدّد . والخيال ليس فى الحقيقة شيئا أخر سوى نمـط من الذاكرة وقـد تحرر من نظام الزمـان والمكان . ولكن بينمـا كان كولردج يصر على وجود فرق فإنه كان يدرك وجود ظلال . فسبنسر مثلا «كان لديه خـيال تصـورى ولكن ليس لديه تخـيل»(٧٧) . ومن ثمّ فـإن المناقشـات العديـدة عما إذا كـان كولردج على حق فى التـفريق بين هذه الملكـات لاتبدو مفيدة للغاية . فلا يوجد سبب اليوم لأخـذ ملكة السيكولوجيا حرفيا . فيجب علينا - كما بذل كولردج قصاراه - أن ندرك الوحدة الأساسية للعقل ونتبيّن أن كولردج يفـرق بين الأنماط المختلفـة للمواهب الشـعرية الملاحظة فى الأعـمال نفسها .

ولا يدرك كولردج دائما الفـرق بين الشاعر وشعره . فأحـيانا يردّ مشكلة تعريف الشعر إلي وصف الشاعر . يقول : « أكبر طابع عام ومميز للقصيدة إنما ينبع فى العبـقرية الشعرية نفسـها » ، وإنّ مجرد تعريف الشـعر لا يكون ممكنا «إلا طالماً هذا القـرن لايزال ناجمـا من العـبقـرية الشـعرية التى تلوّن وتعـدل الانفعالات والأفكار والـعروض الحية للقصـيدة بالطاقة دون مجـهود من عقل الشـاعر »(٧٨) وهكذا يمكننا أن نحـذف الفروق بين العـمليات السـيكولوجـية والقـدرات والنتاج النهـائي للعمـل الفنى والذى هو فى مجـال الأدب بناء من العلاقات اللغوية . غير أن كـولردج يناقش (بالفعل) - بسعادة - فى مواضع أخرى الفروق الخاصة بالشعر بدون الرجوع إلى الشاعر .

وكولردج - فى أعـقاب شيلر والأخـوين شلجل وشلنج - أحيـانا ما يمد

(٧٧) أشتات من النقد ، ص ٢٨

(٧٨) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٦٦ ، المجلد الثانى ، ص ٧٨ .

مصطلح « الشعر » إلى كل الفنون ، بل وحتى إلي الإبداعية الإنسانية . وهذا الاستخدام له مشروعيته فى محاورة (المأدبة) لأفلاطون ؛ ولكن حتى عند أفلاطون فإن هذا الاستخدام يضفى طابعا ضبابيا على الفرق بين الشاعر والفيلسوف ، بين المشرّع والمحارب . وأحيانا ما يتحدث كولردج عن لوم طفل الزهرة على أنه (شعر) ، أو ربما يسمى مارتن لوثر « واحدا من أعظم الشعراء الذين قد عاشوا قاطبة » دون أنه يشير - على أى حال - إلى ترنيماته أو ترجمة الإنجيل ، بل هو يعنى أنه « أدى قصائد ولم يكتبها » وهو يستطيع أن يقول إنه من خلال ملاحظات مجموعة من الكيميائيين « يَتَمَحْوَرُ الشعر ويتحقق كما هو حادث بالفعل»[٧٩] وهذا الاستخدام الأفلاطونى الغامض للمصطلح يتضمن اقتراحه بكتابة بحث عن الشعر « سوف يفوق كل كتب الميتافيزيقا وكل كتب الأخلاق أيضا » والذى سيكون فى الواقع « نسقا مقنعا من الأخلاقيات والسياسات»[٨٠] والشعر فى مثل هذه الفقرات هو مصطلح كلّى الشمول وكلّى التغلّب وكلىّ الاستيعاب .

ويحاول كولردج فى موْضع من المواضع أن يدرج فرقا بين صناعة الشعر و« الشعر » : فصناعة الشعر هى « اسم متولّد لكل الفنون الأدبية » ؛ والشعر قاصر على الأعمال التى وسيطها الكلمات[٨١] . وعلى أى حال إنّه يتخلى عادة عن هذه الدلالة الاصطلاحية ويتحدث عن الموسيقى على أنها شعر الأذن وفن التصوير على أنه شعر العين أو نأخذ بالرأى الذي يذهب إلى أن كل الفنون الأخرى هى « صناعة شعرية صامتة »[٨٢] .

(٧٩) النفس الشاعرة ، ص ١٠ ؛ المحاضرات الفلسفية ، ص ٣٠٩ ؛ بحث فى المنهج ، ص ٢٥

(٨٠) « السيرة الأدبية » ص ٣٤٧ ، ٣٢٨ ولا يمكن تفسير هذه الفقرات لتغنى - كما يقترح أى . أ . ريتشاردز فى كتابة « كولردج حول التخيل » (ص ٢٠) - أن كولردج أراد أن يستبعد المشكلات الفلسفية والميتافيزيقية وهو لم يكن على الإطلاق من أتباع الوضعية المنطقية .

(٨١) بحث فى المنهج ، ص ٨٥

(٨٢) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٠ ، ص ٢٥٥

وعلى أى حال ، فإن كولردج بصفة عامة ليس مهتماً كثيرا بفرض رأى فى الشعر على أنه متطابق أساسا مع كل الفنون الأخرى . بل إنه ليس حتى مهتما كثيراً بالتشابهات والتماثلات بين الفنون . وهو يأخذ من شلجل مقارنة الشعر الرومانسى بالعمارة القوطية والشعر القديم بالمعبد اليونانى[٨٣] وهو يعقد مقارنة متوازية بين الشعر الحديث وفن التصوير ، فكلاهما مهتمان بتصوير الدقائق فى الخلفية ، بينما شعر عصر النهضة وفن عصر النهضة يفترض فيهما اهتمام أشد بالجمال وتناغم الكل[٨٤] وأحيانا كان يدعو إلى ما نسميه اليوم بتبادل الحواس ، أى جماع من الحواس ، « مجموع الكل فى كلٍّ واحد ، وبصفة أخص ما يمكن أن نسميه الريشة المزدوجة وهى استثارة الرؤية بالصوت وتجسيدات الصوت[٨٥]» لكن هذه هى بصائر معزولة تظهر أن كولردج تقبل وحدة الفنون ، لكنه لم يوجه انتباها خاصا لمشكلات العلاقات بينها والفروق بينها .

وعادة ما يتحدث كولردج عن الشعر باعتباره « فن اللغة التفصيلية التجسيدية » ، ويحاول أن يحدد الفرق بينه وبين الأشكال الأخرى من القول . لقد حاول أن يميز الشعر عن العلم والأخلاق فى اطار غايته ووظيفته : إن الغاية المباشرة للشعر هى « اللذة » ، التضمين « المباشر » بغيبة المصلحة العملية ووجود المسافة الجمالية التى وصفها الفيلسوف كانت « إن الشاعر يستهدف دائما اللذة باعتبارها وسيلته الخاصة »[٨٦] ولايجب أن يستهدف النافع والحسن مباشرة بل من خلال اللذة يستهدف النافع والحسن كغاية قصوى . وأحيانا

(٨٣) أشتات من النقد ، ص ١٤٩ – ١٥٠

(٨٤) السيرة الأدبية ، المجلد الثاني ، ص ٢٢ – ٢٣

(٨٥) السيرة الأدبية ، المجلد الثاني ، ص ١٠٢ بإيجاء من كتاب فرنسيس بيكون « تقدم المعرفة » ، المجلد الثانى ، القسم الخامس ، ص ٣

(٨٦) أشتات من النقد ، ص ٢٢٠ – ٢٢١

تتحدد هذه الغاية على أنها غاية « تهـذيب قلب القارىء واستمالة هذا القلب » وغاية إضفاء الطابع الأخلاقى » على القارىء[٨٧] ومن الناحية النظرية يتمسك كولردج بهذا الفرق وإن كان لايبـدو هذا إلا على أنه محاولة أخرى لكى يبقى التراث التجريبى على صلة فى داخل خطاطية مثالية حيث لا يوجد لمبدأ اللذة أى مكان على الأطلاق . ويتبين الإنسـان المصاعب أمام كولردج عنـدما حاول أن يدرج أفلاطون وجـرمى تيلورو « النظرية المقـدسة » عند برنت والإصـحاح الأول من سفر أشعياء على« أنه شـعر بكل ما فى المصطلح من تأكيد » ، بينما يدرك أن الحقـيقة وليـست اللذة كانت هى الهـدف المباشر لهـؤلاء الكتاب[٨٨] وأحيـانا يحتج على وردزوث لإ دراجـه شخصـيات من الحـياة الدنيا كـتزكـية للمساواة بين الناس لأن هذا ينتهك الحـالة القائمة للترابط ، ومن ثمّ تحل اللذة محلّ الحقيقة . ولكن كولردج - بلمحة مميزة - يشير إلى « الزمن المبارك عندما تصبح الحقيقـة نفسها هى اللذة »[٨٩] وعندما تمحو اليوتوبيـا الأفلاطونية الفرق الذى عمل على رسمـه . ومن الناحية الفعلية فإنّ كـولردج فى الممارسة ينسى هذا الفرق بين الوسيلة والغاية ، وسـرعان ما يعود إلى مفاهيم مسبـقة أخلاقية ومن السهل أن جـمع العديد من الأحكام الأخـلاقية العـالية من نقـد كولردج التطبيـقى . ولنضرب بعض الأمثلة القليـلة : « رعبه واشمـئزازه » من « أوبرا الشحات » لجاى واقتراحاته الغريبة لإعادة كتابة « فلبونى » لجول رومان ورغبته فى استبعاد مفاجاة الحمّال فى مسرحية « ماكبث » من العمل الأصيل لشكسبير ونفوره من فكرة الجنسية المثلية فى سوناتات شكسبير وعديد من الاخرين[٩٠]

(٨٧) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٠٥

(٨٨) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١١

(٨٩) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٠٤ - ١٠٥ .

(٩٠) الأومينانا ، المجلد الثانى ، ص ٢٠ ، شذرات من النقد ، ص ٥٥ ، النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص

إنّ على الشعر أن يكون عاطفة . ويرسم كولردج – وإن يكن ليس بوضوح دائما – خطا فارقا بين « حالة الاستثارة » المعبّر عنها مباشرة وبشكل فج « وهو يرفض هذا » ودور الاستثارة فى بث التقنيتين الأساسيتين للشعر : اللغة التشكيلية والوزن[٩١] . ومما يدعو إلي الدهشة بصفة كافية أن كولردج فى هذه النقطة يتقبّل النظريات الطبيعية والبدائية في القرن الثامن عشر . « إنّ العواطف القوية تملى اللغة التشكيلية » . و « الصور البلاغية هى أصلا من نسل العاطفة » ، والعاطفة القوية « لها لغة أكثر مناسبة مما هى مستخدمة فى النطق الشاعرى »[٩٢] والوزن نفسه يتضمن العاطفة بل إن كولردج يتحدث عن «طبيعة الشاعر» ويلمح للحديث العاطفى لدى الأمهات الحزينات ، ويستخدم (أغنية دبورا) كمثال علـى التكرارات الغنائية واللغو الجليل[٩٣] وأحيانا يبدو أنه يتقبّل الخطة التاريخية للنزعة البدائية : وهو يتأمل فى « التشابه المتزايد دوما عن الحياة الإنسانية » مما أدى إلى تآكل الانفعالات القوية وإساءة استخدام اللغة القوية[٩٤] وهو بصفة عامة يصادق على رأى وردزورث عن تاريخ القاموس الشعرى : تدهوره من «لغة طبيعية للوجدان العاطفى» إلى مجرد « اصطناعات من الترابط والزخرفة»[٩٥] ومن الحق أنه يرفض الطابع المثالى لدى وردزورث بالنسبة

٧٥ ، ص ٧٧ – ٧٨ ؛ شتات من النقد ، ص ٤٥٥ عن النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ص ١١٩ حيث يتحدث عن «كلام شكسبير الملىء بالطهر والبراءة والعذوبة عن فتاة لطيفة في الثامنة عشرة من عمرها » .

(٩١) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٤٢ وانظرا ص ٦٨ من أجل مقتضيات العاطفة ، و« الروح الباحثة » ص ٢٠٧

(٩٢) النقد الشكسبيرى المجلد الأول ، ص ٢٠٦ ؛ السيرة الأدبية ، ص ٥٠ وانظر النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ٧٨ وانظر ص ١٠٣ .

(٩٣) الرسائل ، ص ٣٧٤ ؛ النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢١٨ ، ص ٩٦ وانظر المجلد الثانى ، ص ١٣٦ – ١٣٧ ؛ السيرة الأدبية المجلد الثاني ، ص ٤٣ .

(٩٤) النقد الشكسبيرى ؛ المجلد الأول ، ص ٢٠٩

(٩٥) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٨

للنزعات الريفية الرعوية عن ريف إقليم البحيرة ؛ وهو يستنكر ساخرا من الأستاذ الأسكتلندى الذى « لا يستطيع أن يكتب ثلاث دقائق مجتمعة عن طبيعة الإنسان ، بل يحب أن ينشغل بحالته المتوحشة وحالته الزراعية وحالته فى مرحلة الصيد إلخ »[٩٦] ولكنَّ هذا لم يمنع كولردج من عرض تحليلى لتتابع الفنون « بشكل حدسى» مماثل تماما وهو يسير فى خُطا هردر وهو يقترح على غراره تاريخا مماثلاً لأصل اللغة : « العاطفة هى الأم الحقيقة لكل كلمة فى الوجود فى كل لغة» ، ومن ثم فإنَّ « أقدم اللغات هى أكثرها ملاءمة للشعر»[٩٥] . ويبدو أن شكسبير يحتل موضعاً وسطا بين استخدام اللغة الطبيعية المعبرة عن الواقع ولغة الإشارة المتعسفة الحديثة[٩٧] . ومن الصعب أن نتبين كيف أن كولردج تمكن من التمسك بهذه النظريات والمعايير الانفعالية عندما يصف فى موضع آخر الشاعر بأنه متأمل ومبدع ومفكر مُنزّه عن الغرض . وواضح أنه فكر فى « العاطفة » الشعرية كشىء مختلف تماما عن مجرد الانفعال . ويبدو أن العاطفة مرتبطة بمتطلب من أشد متطلباته الشخصية لإنتاج الشعر ، مرتبطة بالفرح أو بالسعادة أو - كما يمكن أن يقول - بسلام الله ؛ وفى الفرح تضيع الفردية[٩٩] و « قصيدة عن الإكتئاب » تعد أشد إعلان مؤثر عن الارتباط الصميمى فى تجربة كولردج بين فقدان الفرح وجفاف قوى التخيل الإبداعى .

(٩٦) الروح الباحثة ، ص ١٩٣ والسيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٣٩ ، ص ٤٤ وملاحظة هامشية لكتاب رب نايت : بحث تحليلى في مبادىء الذوق . نشرة إ . أ شيرر في مجلة هنتيجتون الفصلية ، العدد الأول (١٩٣٧) ص ٧٣ وهناك بعض الشك ما إذا كانت هذه الملاحظات هى من عمل وردزورث أو كولردج .

(٩٧) النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ١٥ من كتاب كاليونى لهردر . النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ١٠٣ : النفس الشاعرية ، ص ٥ .

(٩٨) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٠٩

(٩٩) السيرة الأدبية ، ص ١٤١ ، ص ١٧٩

وهكذا حاول كـولردج أن يعرّف الشعـر بمصطلح شديد التـقليدية : كلذة للقارىء وعاطفة في المؤلف أثناء التألـيف . لكنه أراد أيضا أن يفرّق بين الشعر والنظم ، ومن ثمّ أراد أن يدرج الشعر خـارج التأليف الوزنى . وهو يقول إن هناك شعرا من أسمى نوع بدون وزن . وهو يقتبس من أفلاطون وجرمى تيلور وبيرنت وسفر أشعـياء كأمثال[١٠٠] ولكن كيف يختلف هذا الشعر - النثر عن النثر الآخر ؟ سرعان ما يرفض كولردج فكرة أن التخيلية هى التى تجعل الشعر شعرا : « ليس مـجرد الابتداع : ولو كان الأمـر هكذا لكانت رواية (رحلات جلفر) تعد شعرا »[١٠١] إننا لا نسمى « الروايات والأعمال الأخرى للرواية» قصائد[١٠٢] وهذه فقرات يطرح فيها كولردج حلاً ربمـا يلقى تحبيذا كثيرا اليوم إن (رحلات جلفر) تعد شـعرا ، إنها أدب تخيّلى ، ونحن نردّ بدون تردد : إن الشعر بالمعنى الضيق لا يتميّز إلا بالوزن .

وفى الوقت نفسه يحاول كـولردج أن يرسم خطًّا بين الشعر والنظم . إننا لا نستطيع أن نميّز الوزن نفسه على أنه الخاصية المميزة للشعر . وهو يحاول أن يدور حول المعنى مجتهدا للوصـول إلى مفهوم يشمل فى الواقع كلاً من الوزن والنثر الإيقاعى ؛ ففى الشعر - وهو فى هذا يتميز عن الرواية والخيال - « كل جزء سوف يتـواصل من أجل ذاته مع لذة متميـزة ومدركة » أو « إن أعظم لذة مـبـاشرة عن كـل جزء يجـب أن تكون منسـجمـة مع أكـبـر قـدر من اللذة ككل»[١٠٣] ورغم أن كولردج يكرر هذا التـعريف بتأكـيد شديد عـدة مرات ؛

(١٠٠) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١١

(١٠١) النقد الشكسبيرى ، المجلد الثاني ، ص ٦٥

(١٠٢) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٦٣

(١٠٣) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٦٤ والمجلد الثانى ص ٦٧ ؛ السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١١

فإن من المؤكد أنه لا يطرح حلا : إما أنه مدخل سرى للذات الوزن والإيقاع أو يقول فحسب إن الشعر منظم على نحو أكبر من النثر والذى قد لا يكون حقا فى حالات عديدة . وبطبيعة الحال يجب أن يعترف الانسان بأنّ كولردج لم يستطع أن يستبصر التطويرات اللاحقة نحو رواية شعرية نموذجية شديدة ؛ لقد كان قانعا بأن معياره عن التنظيم الدقيق يسمح له بتجميع الفقرات الشعرية فى الانجيل وافلاطون وتيلور مع شكسبير وملتون من جهة ، وأن يضع سكوت وديفو وريتشار دسون من جهة أخرى . ومحاولاته المتأخرة لتعريف الفرق هى المحاولات الأقل إقناعا (« النثر هو كلمات فى أفضل نظام لها ؛ - والشعر هو أفضل الكلمات فى أفضل نظام » ؛ أو « النثر الحسن هو - كلمات ملائمة في مواضعها الملائمة ، والنظم الحسن - هو أشد الكلمات ملاءمة فى مواضعها الملائمة»)[١٠٤] . وهذه الأقوال تبدو وكأنه يقول إن الشعر هو ببساطة أفضل من النثر أو أن الكلمات (الأفضل) انتقاءهى أشدها ملاءمة للشعر . وهذه نظريات لاتتحملها مقدمات كولردج الخاصة وعلي الانسان أن يخلص إلى أن كولردج قد فشل فى محاولاته لتحديد الشعر .

وبينما يصعب على كولردج أن يحدد الفرق بين الشعر والنظم فإنه يكتب دفاعا ممتازا عن الوزن ضد انتقاص وردزورث النسبى له على أنه مجرد « سحر إضافى » . ولقد تخلّى عن اشتقاقه للوزن من العاطفة ، وشرح تأثير الوزن على أنه باعث على انتباه القارىء وأنه « استثارة مستمرة للدهشة » وأنه « تأثير شديد » يعمل وكأنه « جو صافٍ ، أو كنبيذ خلال محادثة حية»[١٠٥] وكولردج

(١٠٤) عينات من حديث المائدة ص ٤٨ ، ص ٢٦٤

(١٠٥) السيرة الأدبية ، المجلد الثاني ، ص ٥١ ، ص ٥٢ .

يلمح هنا « قوة الوزن المضاعفة » التي تقيم مسافة وقدرته على أن ينقلنا من الانفعال العادي. وهو يصعّب أيضا الطريقة التي يعمل بها الشعر وذلك عن طريق « التفريق دون فصل » ، وهو تناغم أو توازن جميل لقوّتين متقابلتين (وليستا متناقضتين) هما « الوزن » والإيقاع[١٠٦] ؛ وواضح أن المقصود بالوزهنا أنموذج البحر والإيقاع ، وهو هنا إيقاع الحديث العادى . وهو يلاحظ التأثير المزدوج نفسه فى التلاحق الزمنى الوزنى . إن لذة الشعر هى فى جانب مستمدة من الأوزان والتوقع المسبق لدى القارىء . هناك انجذابات فى «الرحلة» نفسها ؛ هناك تقدم تراجعى - تقدمى يشبهه كولردج بحركة الشعبان . وهو يرى أن الوزن ليس مجرد حلية ؛ بل يجب أن يكون أيضا عضويا ، والأجزاء الأخرى كلها يجب أن تتوافق معه[١٠٧] .

وإصرار كولردج على وحدة العمل الفنى يعطى مزيدا من التحليل المُقْنِع للشعر عن محاولاته إما بطرح مبدأ اللذة أو طرح انفعال الشاعر لمعياره . إن العمل الفنى يشكل كُلاًّ : « إن اللغة والعاطفة والطابع يجب أن تعمل ويرد على كل واحد آخر منها»[١٠٨] إنّ الكلية تعمل أيضا فى اتجاه الزمن «الغاية المشتركة لكل القصّ بل لكل القصائد هى تحويل سلسلة إلى كلّ : جعل تلك الأحداث التى تتحرك فى التاريخ الحقيقى أو المتخيل فى خط مستقيم تفرض على فهمنا حركة دائرية»[١٠٩] . فإذا تصورنا الأمر على هذا النحو فإن علاقة الكل

(١٠٦) أشتات من النقد ، ص ٣٢٧ – ٣٢٨

(١٠٧) السيرة الأدبية ، المجلد الثاني ، ص ٩ – ١١ ؛ النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٢٣

(١٠٨) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٠٥

(١٠٩) رسائل غير منشورة ، المجلد الثاني ، ص ١٢٨

(١١٠) السيرة الأدبية ، المجلد الثاني ، ص ١٢ ، ص ١٤

(١١١) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٥٠

بالأجـزاء هى صورة مـن الوحدة والتنوع ، أو كـمـا يفضـل كولردج أن يقـول «الوحدة فى التنوع » ومن ثم يكون هناك تصوير لأعمال التـخيل وقد يعنى «نغمة وروح الوحدة» ، فكرة مهمينة أو شعور مهمين[١١٠] وقد يعنى فى الدراما «وحدة الاهتمام»[١١١] وهى عند كولردج - كما هى عند شلجل - تحل محل الوحدات الثلاث : الزمان والمكان والحـدث . وقد يعتمد علـى العاطفة السائدة لشخـصية خيالية مثل كابولت[١١٢] الذى يؤثر غضبه في منظر كامل أو الملك لير الذى يمتد يأسه إلى السموات[١١٣] وقد يكون توحيداً للصور ، استخلاصا للعلاقات المتكثرة ، كما فى الفقرة المفصلة من «فينوس وأدونيس»[١١٤] .

انظروا ! كيف أن نجما ساطعا يتألق فى السماء

إنه يتلألأ فى الليل من عين فينوس

ويعلق كـولردج . « كم من صور عـديدة وكم من مـشاعـر عديدة قـد تجمعت هنا معا بدون مجهـود وبدون عناء - جمال أدوينس - سرعة طيرانه ، الحنين ، ومع ذلك يأس المتطلع المحب - والطابع المثـالى الحافل بالظلال الملقى على الكل»[١١٥] .

هذا المعيار الخاص بكلية الأعمال هو أيضا سلبى : إنه يسمح لكولردج بأن

(١١٢) هو فرد من أفراد أسرة بهذا الاسم من فيرونا فى مسرحية « روميو وجوليت» لشكسبير ، وجوليت من أفراد هذه الأسرة مقابل أسرة مونتاجو التى منها روميو (المترجم) .

(١١٣) النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ١٣١ ؛ المجلد الأول ، ص ٢١٣ ؛ المجلد الثانى ، ص ٧٣ - ٧٤

(١١٤) قصيدة لشكسبير كتبها عام ١٥٩٣ وهى من مقاطع كل مقطع من ستة أبيات وربما تكون أول ما نشر لشكسبير (المترجم) .

(١١٥) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٨ ؛ النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢١٣

(١١٦) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٩٥ ، ص ١٠٢

يتساءل ما إذا كانت الفقرات فى قصائد وردزورث قد تأثرت بالأجزاء السيئة من نظرية وردزورث وأنها «قد تناسجت فى نسيج أعماله ، أمْ أنها مفككة ومنفصلة » . إنه يستطيع أن ينتقص من بعض أو صاف وردزورث على أنه لغز مكون من الصور يجب ترتيبها معا[116] وهو يستطيع أن ينقد أسلوب سنكا النثرى على أنه «مجرد تنظيم معا أشبه بالخرزات بدون تقليل أو بدون تقدم»[117] . وهو يستطيع أن يعترض على « الدوبيت المتميز» عند بن جونسون ودريدن ويوب[118] ويعترض على «أسلوب الأمم الشرقية الحافل بالحكمة» ويعترض على النثر المتقلب الحديث[119] . إن معيار الكلية مسئول عن وضع بومونت وفلتشرفى مرتبة أدنى بكثير من شكسبير ومسئول عن رفضه للهجائيات الخفيفة فإنه ينقصها «الاندماج»[120] وكولردج يعزف تنويعات دائما على هذا المبدأ الواحد ، وأحيانا يأخذ بمصطلح مختلف ضئيل . و « الاندماج » و « الانفصال» يعنيان نفس الكلية والأجزاء الفردية عندما يثنى على إرادة شكسبير كإرادة « اندماج ، فاعلية مستمرة ، وما من سلسلة من الأفعال المنفصلة »[121] . وهو يستهجن «فتاة الشرف»[122] لماسنجر لأن كل شخوصها مخططة كل منها فى ذاتها على حين أنه عند شكسبير «التمثيلية زهرة - كل ورقة فيها لها حياتها الخاصة ، كل منها فرد فى ذاته ، ومع هذا هى جهاز

(١١٧) أشتات من النقد ، ص ٢١٧ وبالمثل يسمى الأسلوب النثرى الحديث « رخاما فى حقيبية يلمس بدون تماس» (دعينات من حديث المائدة ، ص ٢٤٨) .

(١١٨) محاضرات فلسفية ، ص ٢٩٠ ؛ السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١١

(١١٩) محاضرات فلسفة ، ص ٢٩٠

(١٢٠) عينات من حديث المائدة ، ص ٢٥٩ ، ص ٢٦٤ - ٢٦٥

(١٢١) أشتات من النقد ، ص ٨٩

(١٢٢) دراما رومانسية كتبها ماسنجر ونشرت عام ١٦٣٢ (المترجم)

(١٢٣) أشتات من النقد ، ص ٩٥

عضوى كلى»[١٢٣] وبالمثل يمكن لكولردج أن يفكر فى هذه الوحـدة فى تعاقب زمنى كوحدة لما هو مـتتابع وما هو متـآن . يجب أن تكون هناك « وحدة أهم صور التتابع مع شعور بالتآنى»[١٢٤] وهو يستطيع أن يقول عن شكسبير : « الكل نمو وتطور و(تولّد)» ، ولكن بتناقض ظاهرى لايوجد فى شكسـبير « ماض ولا مستقبل ؛ بل كل شىء فى دوام»[١٢٥] وحتى نساء شكسبير يجري الثناء عليهن لأن لديهن «شـعورا بكـل ما يجـعل المجـتمع يسـتمـر ، شـعورا بالأسـلاف والعرْق»[١٢٦] .

ويمكن القـول بأن كولردج فى مـعظم الحـالات يمسك بكلا الناصيـتين : الوحدة والأشياء الموحدة ، الكل والأجزاء . والتأثير متوقف على التوتر وعلى تصالح الأضداد ، لا على التـماثل أو الوحدة بمعنى الكلية اللامـتمايزة . ولا يوجد تناقض بين تصالح الأضداد وجـدل الكل والأجزاء وتماثل العضوية إذا ما جرى تـفسـير هذه العـضوية بشكل مـعتـدل . وهذه الأمور تسـمح لكولردج بالتقابل بين شكسبير وبومونت وفلتشر . إن تمثيلية من تأليف شكسبير أشبه بثمرة حقيقية بينما تمثيليـة من تأليف الاثنين الآخرين أشبه « بربع برتقالة ،وبع تفاحة ، وربع ليمونة ، وربع رمانة»[١٢٧] ومرة أخرى يستخدم التماثـل بين حديقة حقيقية وحديقـة أطفال من الزهور الصنـاعية التى تذوى فى لـيلة واحدة [١٢٨] ومع هذا

(١٢٤) السيرة الأدبية ، المجلد الثاني ، ص ١٨

(١٢٥) أشتات من النقد ، ص ٨٨ – ٨٩ ؛ النقد الشكسبيرى ، المجلد الثاني ، ص ١٦٨

(١٢٦) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٣٣ ، ص ٢٣٤

(١٢٧) أشتات من النقد ، ص ٤٢ – ٤٣

(١٢٨) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٢١ ، ص ٢٣١ ؛ المجلد الثاني ، ص ٢٦١ ؛ أشتات من النقد ، ص ٨٨ – ٨٩ والمقارنة من أ. ف شلجل ، فينا ، المجلد الأول ، ص ٧

(١٢٩) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٥

فإن مثل هذا التأكيد على الكلية يمكن دفعه إلى أبعاد شديدة . فإذا قلنا - كما فعل كولردج - إنك « لا تستطيع أن تغير كلمة أو وضع كلمة عند ملتون أو شكسبير» بدون إحداث تدمير[١٢٩] فإن المثال المستحيل للتماسك والكمال يجرى التسليم به والمسئولية يمكن أن تقع على شيء غامض وأسرارى بشكل كلى على نحو ما يقول كولردج عن دانتى أن « الكلية ليست فى الرؤية أو التصور بل فى هذه الكلية ، فى شعور باطنى بالكلية والوجود المطلق»[١٣٠] وقلق كولردج للدفاع عن العمل الفنى باعتباره كُلاً منظما بإحكام ساهم فى عبادته لشكسبير . فعندما لايرى كيف يمكن أن تتلاءم فقرة فى الكل المثالى المفترض فإنه يعلن ببساطة أن هذا هو استقطاب بينى للممثلين كما مع حديث الحمّال فى مسرحية « ماكبث » أو تودّد ريتشارد الثالث للسيدة آن[١٣١] زيادة على ذلك فى معظم الأحيان فإن مبدأ الوحدة العضوية يزيد من حدة تقدير كولردج ويسمح له بأن يرى الاستمراريات وأن يمحو التناقضات الظاهرية فى الأعمال الفنية وأن يبرر الفيض الظاهرى المتبدى .

الكل ، العضونة ، الوحدة ، الاستمرارية هى المفاتيح الرئيسية لبناء العمل الفنى . لكن العمل الفنى يمثل أيضا عالم الواقع ويطرح عالمه الخيالى الخاص . فبأى علاقة يكون هذا العالم الآخر مع العالم الكبير وكيف يزكى الفن هذه العلاقة ؟ مرة أخرى يرد كولردج بطريقتين مبقيا على التراث ومضيفا نظرية جديدة . إن الفن هو محاكاة عند كولردج ، لكنه أيضا هو إضفاء طابع رمزى

(١٣٠) أشتات من النقد ، ص ١٥٢

(١٣١) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٧٥ ، ص ٧٧ - ٧٨ ؛ أشتات من النقد ، ص ٤٥ ؛ النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ١٦ ، ص ٢٠٩

(١٣٢) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٥٦ ؛ النقد الشكسبيرى ، ص ١٢٧ - ١٢٨ ، ص ٢٠٤ - ٢٠٥

وبطبيعة الحال فإنّ المحاكاة ليست نسخا وليست نزعة طبيعية . وتوصف المحاكاة فى إطار رد فعل الجمهور كتعرّف على التشابه فى اللا متشابه أو في إطار مساهمة المؤلف وكاندماج معرفة المؤلف نفسها والألمعية فى الموضوعات الخارجية(١٣٢) . وكل هذا تقليدى تراثى بما فيه الكفاية : ويستجيب كولردج نفسه لمثل أصحاب السلطة المختلفين مثل الشاعر بترارك وعالم الاقتصاد آدم سميث(١٣٣) . إن مايهم ليس هو الطبيعة بل الطبيعة العامة ، الطبيعة الكلية . ومن ثم يستطيع كولردج أن يقول إن « ما هية الشعر هى الكلية »(١٣٤) . لقد كان امتياز شكسبير أن يحصل على الكل القائم بالقوة الامكانية فى كل ما هو جزئى وقد انفتح له هذا فى الإنسان الكلى(١٣٥) ومن ثمّ ينتقص كولردج من مجرد ما هو جزئى وما هو محلى : « الشعر بجوهره مثالى ؛إنه يتجنب ويستبعد كل ما هو عرضى» . وبالمثل يجرى مدح « روبنسن كروزو» على أنه ممثل كلى ، إنه كل إنسان(١٣٦) « إن ما ليس ممثلا ، توليديا ، يمكن فى الحقيقة التعبير عنه بشكل أكثر شاعرية ، لكنه ليس شعرا(١٣٧) ومن ثم ينتقص كولردج من مجرد ما هو جزئى وما هو محلى . إن « الشعر بجوهره مثالى ، إنه يتجنب ويستبعد كل ما هو عرضى»(١٣٨) والنقد يوجه إلى وردزورث بسبب «الأمر الواقع» ويوجه لكتاب دراما غير شكسبير لتصويرهم العادات المؤقتة(١٣٩)

(١٣٣) محاضرات فلسفية ، ص ٤٤٢ (ملاحظة الآنسة كوبرن) ؛ النقد الشكسبيرى ،المجلد الأول ، ص ٢٠٠

(١٣٤) النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ٩

(١٣٥) أشتات من النقد ، ص ٤٤ . أيضا النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ١٣٠

(١٣٦) أشتات من النقد ، ص ٢٠٠

(١٣٧) الرسائل ، المجلد الثانى ، ص ٦٤٥

(١٣٨) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٣٣

(١٣٩) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٠١ ؛ اشتات من النقد ، ص ٥٠

وأحيانا يبدو كـولردج أشبه بكلاسيكى جديد حسن وهو نفـسه يعجب بأرسطو ودانتى(١٤٠) لكن بطبيعـة الحال يرى مشكلة وحدة الجزئـى مع العام ، والعينى مع الكلّى وهى حـالة أخرى من تصـالح الأضداد . « إن شخـوص القصـيدة وسط أقوى النزعات الفردية يجب أن تظل ممثلة لمثال عام»(١٤١) والسيدة ماكبث مثل كل شـخوص شكسبـير هى «فئة مـصطبغة بصـبغة فردية » ؛ وشـخوص شكسبير «شخوص عامة وقد أضفى عليها الطابع الفردى بتكثيف »(١٤٢) ويؤكد كولردج أنه يزكى التجريد بل بالأحرى يزكى « اندماج الكلى فى الفردى»(١٤٣)

وتقلقل التفـسيرات نفـسه يمكن أن يوجـد فى استخـدام كولردج لمصطلح «الطبيعة » إن الطبيـعة أحيانا هى روح الطبيعة ، الطبيعـة الطابعة ، لا الطبيعة المطبوعـة ، ابداعية الـطبيعـة : « على الفنان أن يحاكى ماهـو كامن فى الشئ والفعال من خلال الشكل والنظم ويتحدث إلـينا بالرموز عن الروح الطبيعية أو روح الطبيعة »(١٤٤) . وهذه « القوة المستمرة الموجودة فى الطبـيعة كطبيعة هى واحدة من ناحية الجوهر مع العقل الـذى هو فى الإنسان فوق الطبيعة »(١٤٥) . الفن ليس نقْلاً بل كشفا ذاتيا ، حـيث أن العقل والروح متطابقان بشكل عميق . « إن شكسبير يعـمل بروح الطبيعة بتطوير الجرثومة أو الجينات بالقـوة التخيلية ومرفق فكرة »(١٤٦) . وهذه العـبارة تجـمع كل المصطلحـات المفـضلة : روح الطبيعة ، الجرثومة من الداخل ، الفكرة ، التخيل .

إن الفكرة والرمز هما الأداتان الرئيـسيتان اللتان يعرض بهـما الشاعر روح

(١٤٠) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٠١ - ١٠٢ المؤلف وهو كاتب مسرحى إنجليزى (١٦٠٨ - ١٦٦٨) وهو ربيب شكبير وله كوميديا شهيرة هى «الفطنون» عام ١٦٣٦ (المترجم) .

(١٤١) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٠٦ - ١٠٧

(١٤٢) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٧٢ ، ص ١٣٧ ؛ المجلد الثانى ، ص ٣٣

(١٤٣) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٣٣ من الملاحظات فى الهامش ، ص ١٥٩

(١٤٤) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٩ هذه الفقرةإنما هى ترديد منشور لما عند شلنج ، الأعمال ، المجلد الثانى ص ٣٠١ وانظ ص ٧٦ فى هذا الكتاب .

(١٤٥) الشذرات ، ص ٣٢٨

(١٤٦) أشكال من النص ، ص ٤٣

الطبيعة هذه . وكما عند عديد من الكتاب الآخرين فإن « الفكرة » مصطلح زئبقي . فأحيانا يستخدمه كما يذهب التجريبيون الانجليز إلى أنه يعنى المعطى الحسى ، وأحياناً أخرى يسمح للمصطلح بأن يفترض معنى أفلاطونيا فائقا للطبيعة . ولكن عندما تكون لدى كولردج نظرية أدبية عن العقل فإنه يفكر عادة فى الفكرة كمثل على وحدة الكلى والجزئى . الفكرة هى نفسها الماهية وهى «المبدأ الأقصى لإمكانية أى شىء كشىء جزئى »[١٤٧] . إن الفكرة « لا تنتقل إطلاقاً إلى التجريد ومن ثم لا تصبح إطلاقاً مكافئة للصورة »[١٤٨] . إنها ليست تصورا ، كما أنها ليست صورة . إنه لا يمكن التعميم ، وهى لا يمكن أن تُرى ، كل ما هنا لك إنه يمكن تأملها ، إنها شكل من الوجود ، لكنها أكثر من الشكل ؛ إنها قانون يجرى تأمله ذاتيا . وهى تصبح متاحة ومرئية من جانبنا من خلال الرموز[١٤٩] .

إن القانون فى الأشياء ؛ والفكرة ليست ماهيتها ؛ بل هى لا يمكن أن تكون ماهية شىء فردى (على نحو لايقدره القانون) . والرمز هو الحيلة أو الأحبولة التي يتم بها عرض الفكرة . الرمز عند كولردج متعارض مع المجاز بمثل ما أن التخيل متعارض مع الخيال وبمثل ما أن العضوى متعارض مع الآلى وأحيانا يتزلق كولردج إلى الاستخدام القديم « للرمز » ليعنى العلاقة التقليدية[١٥٠] ولكن الرمز عادة ما يكون بالنسبة له وحدة الكلى والجزئى . والرموز تتميز بشفافية ما هو خاص [صفة الأنواع] فى الفرد ؛ أو العام [صفة الجنس الأدبى] فى الخاص أو الكلّى فى

(١٤٧) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٤٧

(١٤٨) ملاحظات هامشية فى « مجله الأدب المقارن » العدد ٧ (١٩٢٧) ص ١٣٩

(١٤٩) كولردج عن المنطق والمعرفة ، ص ١٣٦ ؛ مساعدات التأمل ، ص ١١٩ من الملاحظات فى الهامش ؛ الشذرات ، ص ٢٤٥ ؛ السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٩

(١٥٠) أشتات من النقد ، ص ٣١

العام[١٥١] إنه يشارك فى الواقع الذى يرمز إليه ؛ إنه يعلن الكل : « الرمز علامة مقصمة فى الفكرة التى يمثلها »، إنه هو نفسه دائما « جزء من ذلك ، من الكل الذى يمثله »[١٥٢] . وفى المقابل الكناية ترجمة للأفكار التجريدية فى لغة صورة[١٥٣] .

وهذه الصيغ التى يمكن مضاهاتها بجوته وشلنج وكرويتزر [١٥٤] يجب - على أى حال أن تظل غامضة نوعا ما بالنسبة لكولردج . ومن الغريب - بما فيه الكفاية - أنه عندما يقتبس الأمثلة يبدو أنه يخلط الرمز بالمجاز المرسل ويقول لنا إن رمز الإنسان هو « شفة مع ذقن بارزة » وتعبير مثل « هنا يأتى شراع » (أى سفينة) يعتبره كولردج رمزا ؛ بينما تعبير « انظروا أسدنا » والتحدث هنا عن جندى شجاع - هو تعبير مجازى[١٥٥] غير أن الأمثلة على الرمز تبدو مجرد أمثلة على المجاز المرسل ، وهو شكل من أشكال التوسّع فى الاستخدام لا يمكن منه أن يتطور حتى الرمز . . إن الرمز يأتى من الاستعارة ، غير أن كولردج يعدّ الاستعارة بالأحرى جزءا من المجاز[١٥٦] والاستخدام الحديث للمصطلحين معكوس . ولهذا ليس غريباً أن يتناول كولردج فى العادة الاستعارة بتعاطف شديد[١٥٧] ويعطيها نأمة من الفردانية التى تُحرم منها فى الثنائية الأصلية التى قال بها الألمان كى يحطوا من شأنها . إذن يجب أن نخلص

(١٥١) الكتاب السنوى ، ص ٢٣٠

(١٥٢) مساعدات التأمل ، ص ١٧٣ من الملاحظات فى الهامش ؛ أشتات من النقد ، ص ٩٩

(١٥٣) الكتاب السنوى ، ص ٢٣٠

(١٥٤) جورج فريدريك كرويتزر (١٧٧١ - ١٨٥٨) عالم لغة كلاسيكى ألمانى أستاذ بجامعة ربورج ١٨٠٢ وجامعة هيدلبرج ١٨٠٤ - ١٨٤٥ (المترجم) .

(١٥٥) مساعدات التأمل ، ص ١٧٣ من الملاحظات فى الهامش ، أشتات من النقد ، ص ٩٩

(١٥٦) أشتات من النقد ، ص ٢٨ - ٢٩

(١٥٧) مثل تقديره لبنسرو بنيان ؛ ورأيه فى دانتى على أنه مجرد شبه استعارى (أشتات من النقد ، ص ١٥٠) وتصوره لرواية دون كيشوت على أنها « استعارة حية جوهرية » (أشتات من النقد ، ص ١٠٢) .

إلى أن كولردج (مهما تكن ممارسته الشعرية) لم يكن حقا رمزيا بالمعنى الذى يمكن أن نتحدث به عن الأخوين شلجل وشلنج كرمزيين . زيادة على ذلك فإنه يختلف عن أولئك الألمان فى عدم المشاركة فى تمجيد الأسطورة التى تبدو نتيجة وجهة النظر الرمزية . وهناك فقرة يتخذ له فيها كولردج ملجأ وراء فيلسوف يونانى مجهول فيقول : « إنّ الكون المادى ليس إلا أسطورة (أى عرضا رمزيا) معقدة متسقة وأن الأسطورة هى قمة واستكمال كل فسيولوجيا أصيلة»[١٥٨] لكن الفيلسوف اليونانى محاط بالشك ويبدو أشبه بشلنج ، وتبدو أسطورته مشابهة استكمالاً للفلسفة الطبيعية عند شلنج .

وكولردج فى نقده التطبيقى نادرا ما يستخدم مصطلح « الرمز » . ومع هذا ففى حديثه عن قصيدة « صميميات » يشير إلى « أنماط الوجود القصوى » والتى « لا يمكن نقلها بعد إلا فى رمزى الزمان والمكان »[١٥٩] وتبدو هذه الملاحظات وقد خرجت من فم كولردج تدحض السخرية من الحس المشترك الذى تدفق به قبل هذا بصفحات قليلة فى خطابه للطفل على أنه « نبىّ بالإمكان ! عرّاف مبارك» . ومع هذا فيبدو كولردج بصفة عامة مخيبًا للآمال بشكل كبير بالنسبة لمسألتى الصورة المجارية والرمزية . والفرق بين التخيل والخيال يُستخدم للانتقاص من شكل الصور البلاغية التي نصنّفها اليوم علي أنها من نتاج « الفطنة » أو أنها ميتافيزيقية أو بكل بساطة كأشكال حيث لا توجد إلاّ نقطة واحدة من التشابه بين الفحوى وحامل الفحوى كما فى مثلى كولردج :

(١٥٨) الشذرات ، ص ٢٤٥

(١٥٩) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٢٠

إن الصبّاح وهو أشبه بتقلب الجراد البحرى

يتحول من الأسود إلى الأحمر (من « هجائية»)

و

مليئة بالرقة إنها تأخذه الآن من اليد

(من فينوس وأدونيس)[١٦٠] أشبه بزنبقة مسجونة فى سجن من الجليد وينتقد كولردج الشعراء الميتافيزيقيين بسبب « الشطح الخيالى البعيد عن طريق الأفكار » والنصحية « بانفعال وعاطفة تدفق الشعر لحساب ألا عيب العقل وبدايات الفطنة» و « التضحية بالقلب من أجل الرأس»[١٦١] ويجرى رفض المجاز الطريف عند كولى باعتباره توفيقا (ظاهريا) لأشياء مختلفة ومتباينة تماما «وهى تظهر نقصا فى الرؤية الباطنية » وأى تعاطف وجدانى مع تعديل القوى التى وحدت بها عبقرية الشاعر وألهمت كل موضوعات فكر» ولهذا فهى نوع من (الفطنة) ،هى عمل خالص من أعمال (الإرادة) وتتضمن فراغا وامتلاكا ذاتيا لكل الفكر والوجدان وهو متنافر مع الحماسة الثابتة المضطردة للعقل المشحون والممتلى بعظمة موضوعه »[١٦٢] وربما لا يعجب الإنسان بالهجائية الخفيفة الجزئية عند كولى (الجبال تعكس صورة الصوت) فإن المعيار الذي طبقه كولردج هو الرأى الرومانسى وهو إفراط فى السرور وتحمس منسيّان ذاتيا . غير أن كولردج يقدر (بالفعل) الشاعر جون دن : فلديه بالتأكيد حس غير عادى بالإيقاع وتعاطف وجدانى مع أفكاره وتقدير - وإن كان نادرا -

(١٦٠) أشتات من النقد ، ص ٤٣٦ ؛ النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢١٢

(١٦١) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٥

(١٦٢) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٦٧ - ٦٨

لفطنته بل وحتى مجازاته : وعلى سبيل المثال يثنى على تصوير البوصلة فى «وداعا : أيها النحيب المحظور »[١٦٣] وهو يعجب بهربرت[١٦٤] وكراشو[١٦٥] ولسوء الحظ ليس لدينا دفاع كولردج الذى كان يزمع كتابته عن المجاز الخفيف ، وإن كان لدينا دفاعه عن التورية على الأقل فى الخطوط العريضة ولكن هذا يظهر أن كولردج ليس لديه تقدير عميق للنظرة الرمزية . ودفاعه ليس مثل دفاع شلجل فى إطار من التواصل فى الكون والتلاعب فى اللغة بل يقوم على أسس سيكولوجية ، وهو يعمل لإظهار أن التورية هى « تعبير طبيعى عن الانفعال الطبيعى » وأنها تنشأ من حس مختلط من الظلم والاحتقار[١٦٦] وسيكون من الصعب أن نتصور هذه النظرية إلا بأمثلة قليلة ، وسوف تبدو غير ملائمة لاستخدامات التورية فى الشعر .

إن كولردج يفهم جانبا من وجهة النظر اللغوية الرمزية . وهو يدرك أن التأكيد المتوارث من القرن الثامن عشر على « التخيل » على أنه تحقق بصرى خالص أمر خاطىء . وهو يقتبس كانت فى تأييده للفرق بين المدرك والتصورى ؛ وهو يحتج ضد « استبداد العين » و « الفكرة المراوغة الذاهبة إلى أن ما ليس متخيلا هو بالمثل ليس مدركا»[١٦٧] ومع هذا فنادرا ما يستخلص النتائج من

(١٦٣) أشتات من النقد ، ص ١٢١ وما بعدها وخاصة ص ١٣٢ وص ١٣٨ « لاشىء يدعو إلى الاعجاب أكثر من تصوير البوصلة» .

(١٦٤) جورج هربرت (١٥٩٣ - ١٦٣٣) خطيب شعبى وشاعر انجليزى ومعظم شعره مجموع فى ديوان «المعبد» عام ١٦٣٣ وهو يضم ١٦٠ قصيدة ذات طابع دينى (المترجم) .

(١٦٥) أشتات من النقد ، ص ٢٤٤ وما بعدها ، ص ٢٧٧ وما بعدها (المؤلف) وريتشارد كراشو (١٦١٢ - ١٦٤٩) شاعر انجليزى عمله الشعرى الرئيسى هو « خطوات إلى المعبد » (١٦٤٦) يشتمل على قصائد دينية ذات طابع صوفى قائم على الوجْد والجذب (المترجم) .

(١٦٦) النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ١٠٢ ، ص ١٢١ - ١٢٢ ، ص ١٣٧ - ١٣٨ ، ص ١٨٤ ، ص ١٩٠ ، وأيضا المجلد الأول ، ص ٢٨ ، وعن جونث انظر النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٤٩ ، ص ١٥٣ ؛ المجلد الثانى ، ص ١٨٤ .

هذه الاستبصارات . وهو يؤكد بالأحرى الصور المجازية التى يمكن أن تسمى «حيوية» ، ويؤكد نوع صورة التركيب البياني الذى سيندد به راسكين فيما بعد على أنه « المغالطة الوجدانية»[(١٦٨)] ، وهو يقول إن بعض الصور لا تكون شاعرية إلا « عندما تتحول الحياة الإنسانية والعقلية إليها من روح الشاعر الخاصة » ، وهو يصور هذا بأن يضيف لأبيات عن صف من أشجار الصنوبر فكرة «(تفلّتها) من عصف البحر العنيف»[(١٦٩)] والصور المجازية تفيد إلى حد كبير فى نقل الرأى الذى يذهب إلى أن الإنسان متطابق ومتوحد مع الطبيعة : «يجب أن يترابط قلب الشاعر وعقله - بشكل صميمى وموحد - مع المظاهر العظيمة للطبيعة»[(١٧٠)] ،وهكذا يحقق تبريرا لنزعة التشخُّص الرومانسية ، لكنه يفشل فى تبين فوائد النظرة الرمزية كتبرير للأنواع الأخرى من التعبير المجازى ، وليس لدى كولردج إلا القليل الذى يقوله عن الجانب التأثيرى للموقف الجمالى ، فإن تمسكّه بمصطلح « اللذة » يحول بينه وبين مواجهة مشكلة القبح أو التراجيدى فى الفن . وهو قانع بمناقشة الوهم . وهو يحل المشكلة على نحوما حلها مندلسون[(١٧١)] إ، ن الفن - وهو هنا يفكر أساساً فى الدراما على المسرح - ليس انحرافا ، ليس خداعا على نحوما تتطلبه المعايير الطبيعية ؛ ومن جهة أخرى ليس وعيا كاملا بالنزعة الفنية للفن . إن كولردج

(١٦٧) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٨٩ ، ص ٧٤ ؛ كولردج عن المنطق والمعرفة ، ص ١٣٦ .

(١٦٨) يشرح الدكتور مجدى وهبة فى « معجم مصطلحات الأدب » المغالطة الوجدانية بأنها نسبة المشاعر البشرية إلى الطبيعة غير البشرية . وهذا مصطلح صكه الأديب الإنجليزى جون راسكين (١٨١٩ - ١٩٠٠) فى كتابه «المصورون المحدثون» (١٨٥٦) ويعنى به ميل الشعراء والمصورين لنسبة المشاعر البشرية إلى الطبيعة التى يصورونها نتيجة لثورة انفعالاتهم ؛ مما يؤدى إلى المغالطة فى تصويرهم للأشياء الخارجية (المترجم) .

(١٦٩) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٦ - ١٧

(١٧٠) الرسائل ، المجلد الأول ، ص ٤٠٤

(١٧١) انظر المجلد الأول من هذا المؤلف ، ص ١٤٩

يتقبل التوفيق ، وهو يجد للتعبير عنه العبارة الشهيرة « ذلك الترقب الإرادى للإيمان من أجل اللحظة التى تشكل الإيمان الشعرى»[١٧٢] وأحيانا يتحدث عن « الإيمان السلبى» والاكتساب الإرادى في الخيال الذى يصدّ الحقيقة اليومية . إن الشاعر « يدفعنا إلى أن نستسلم بأنفسنا لحلم من الأحلام ؛ ويتم هذا أيضا وأعيننا مفتوحة ؛ وفى الوقت نفسه كى (لا) نؤمن فحسب»[١٧٣] وأحيانا يقول إن هناك فرقا بين معرفتنا وشعورنا ،فعلى سبيل المثال نحن نعرف أن عطيل وديدمونة ممثلان ، ولكننا لا نشعر بذلك . ومن جهة أخرى لا نقول مدحا للممثل الممتاز . إنه قد «ضاع فى شخصيته ؛ وإنه يظهر ويصبح كل الإسان » ، وليس من الحق أن الخيال هو دائما خيال « إننا لا نستشعر به كخيال عندما نكون قد تأثرنا به تأثرا شديدا ، ونحن نعرف الشيء الذى يكون عرضا وتمثيلا ، لكننا فى الغالب نشعر بأنه واقع»[١٧٤] ، ويقترح كولردج أن خصائص المسرح تُلاشى الوهم ، بينما التمثيل الرائع يقويه ، وهى ملاحظة تساعد على شرح رغبته فى رؤية شكسبير على مسرح عصره[١٧٥] ، ومع هذا من الصعب أن نتبين كيف يمكن للمعرفة - حتى بمصطلحات كولردج - أن تظل منفصلة عن الشعور . ويبدو أن دكتور جونسون كان الأقرب إلى الصواب عندما قال : إننا نعرف دائما أننا فى مسرح . إن الأحداث على المسرح - ويمكن أن نقول بالمصطلحات الحديثة - ليست حقيقية وليست غير حقيقية ، بل هى حقيقة أخرى نقارنها بالواقع اليومى . وربما ينجح كولردج فى القول بوجود تأثير الإطار » الذى يحدث في فعل مشاهدة تمثيلية .

(١٧٢) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٦

(١٧٣) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٨٩ ،

(١٧٤) تعليقات عن الفارس فى مجلة مكتبية هنتيجتون الفصلية ، العدد الأول ، (١٩٣٧) ص ٨٣ ، وانظر الملاحظة فى هامش ص ٩٠ من هذا المجلد .

(١٧٥) المصدر السابق ، ص ٨١ ، ص ٨٤

إن مشكلة الوهم المسرحى كما يناقشها كولردج لا تختلف كثيرا عن مشكلة الاحتمالية والمقبولية فى الملحمة أو الرواية . بل إن كولردج بالأحرى يستخدم كثيرا هذا المعيار فى نسق مشابه لنسق شلنج وهو من نافلة القول تماما . لقد أشار إلى عدم وجود احتمالية فى مؤلف « روب روى »[176] لسكوت الذى « يوقظ الانسان بفجاجة من حلم يقظة الايمان السلبى »[177] وهو فى موضع آخر يحاول أن يفرق بين الإيمان المؤقت بالمواقف الغريبة ورفض المعجزات الخلقية[178] ويحدث تنويع على المشكلة فى مناقشة « المسيح » لكلوبشتك حيث يشتكى من انكسار الوهم من خلال صراع « الكلمات والوقائع للحقيقة المعروفة والمطلقة »[179] ، الحقيقة الواردة فى الإنجيل . وهو يحاول أن يبين أنه لا يوجد مثل هذا الصدام عند ملتون . وهو فى مناقشته لوردزورث يشعر بتلاشى إحساسنا بالاحتمالية بسبب التوليدات المتعددة لصوت المؤلف الشخصى وآرائه وبسبب « التكلم من البطن » كما يسميه كولردج[180] وهو يلاحظ الظاهرة نفسها عند بومونت وفلتشر ومسّنجر : وتبدو الذاتية هنا كما لو كانت تحطم وتزعزع الوهم الدرامى وتفصيل كولردج العام هو دائما للعرض التحليلى الموضوعى للشخصيات التى تتكلم بنبرة صوتها وهو يجد فى

(١٧٦) رواية لسير والترسكوت كتبها عام ١٨١٧ وزمن القصة عقب الهبة اليعقوبية عام ١٧١٥ والاسم أطلقه المؤلف على رجل اسكتلندى خارج على القانون ومع هذا يقوم بأعمال كلها كرم وأريحية . (المترجم) .

(١٧٧) أشتات من النقد ، ص ٣٢٥

(١٧٨) أشتات من النقد ، ص ٣٧٣ وهذا يشير إلى « الراهب » للويس .

(١٧٩) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٠٧

(١٨٠) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٠٩ وشوبنهور يستخدم مصطلح « التكلم من البطن » بعكس المعنى تماما . انظر ص ٣١٠ من هذا الكتاب .

الرواية ذروة الوهم الناجح فى إعادة إنتاج أعمال عقل الشخصيات وهو يفضل منهج ريتشاردسون على منهج فيللنج . إن لدى ريتشاردسون ألمعية فى إعادة التأمل ، وليست لدى فيللنج إلا ملاحظة خارجية ؛ وإن كان كولردج يفضل فيللنج بسبب نزعته الأخلاقية الأكثر صحة(١٨١) . ورواية « العمدة » لجون جالت تثير كولردج لأنها سيرة ذاتية روائية تنجح دراميا فى نقل « السخرية الطبيعية لخداع الذات»(١٨٣) .

وهكذا يعزو كولردج أهمية واهنة للحكاية أو الحبكة وهو ينتقص من الحكاية باستمرار باعتبارها مجرّد شىء مثير . وهو يقول إنه لا توجد قصة مثيرة فى « دون كيشوت » أو عند أريستو أو التراجيديات اليونانية أو ملتون . وفى الحقيقة فإنّ الحبكة هى مجرد لوحة(١٨٤) ، إنها تكوين العمل الفنى . وكولردج وهو يعدد أجزاء الدراما : اللغة ، العاطفة ، الشخصية ، يترك الحبكة التى طرحها أرسطو أولا(١٨٥) . ونقده لشكسبير هو تحليل للشخصية إلى حد كبير والتمثيلية كتمثيلية إنما يجرى تجاهلها أو التقليل من شأنها وسيكولوجية الشخصية أو الموقف أو فى أقصاه فى النغمة الانفعالية السائدة للتمثيلية كجزء من الحِرَفيّة المسرحية هو ما يهم كولردج .

(١٨١) النفس الشاعرة ، ص ١٦٦ ؛ عينات من حديث المائدة ، ص ٢٣٢ ؛ النفس الشاعرة ، ص ١٦٧

(١٨٢) رواية كتبها جون جالت عام ١٨٢٢ وهو يتعاطف فيها مع الأسكتلنديين (المترجم) .

(١٨٣) أشتات من النقد ، ص ٢٤٤ – ٢٤٥ .

(١٨٤) النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ١٨ ؛ السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٦١ ؛ النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٢٦ ؛ المجلد الثانى ، ص ١٩٢ ومصطلح « الاهتمام » أو « المثير » يرجع إلى فريدرك شليجل .

(١٨٥) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٠٥ – ٢٠٦

إن كل ما قد قدمناه يشرح السبب الذى جعل كولردج مثبطا على مستوى جنس النقد أو فى أى موضع فى المجال بين النظرية العامة للشعر والنقد التطبيقى . إن له عقليتين عن المسأله المحورية : ما إذا كان الجنس الأدبى هو معيار النقد . مرة ينتقص من شأن المفهوم الكلى للجنس الأدبى : « من العبث أن نصدر حكما على أعمال الشاعر على مجرد الأساس الذى به يتسمى نفس الجنس الأدبى . . أو على أى أرض فى الحقيقة سوى ذلك الخاص بعدم ملاءمتها لغايتها الخاصة ووجودها الخاص ، حاجتها إلى الدلالة كرمز وكسمات».[١٨٦] وهو فى موضع آخر يعتقد أنه « من الأفضل بكثير أن نميّز الشعر فنجعله فئات مختلفة » مع التأكيد عما إذا كانت القصيدة كاملة داخل الجنس الأدبى.[١٨٧] وأحيانا يتأمل كولردج فى هذه الفروق ، بل إنه حتى ليطرح معايير للنقاء بالنسبة للجنس الأدبى . وهكذا ينقد وردزورث بسبب ميله إلى ما هو درامى أى الحوار فى الشعر الغنائى ؛ وهو يتهم بومونت وفلتشر بالانزلاق فى النزعات الغنائية[١٨٨] وكولردج فى نقده ووقوفه ضد وردزورث يقول إن المادة القائمة على السيرة المفصلة يجب ألا تدخل فى القصيدة ، بل تدخل فى درامات شكسبير التاريخية وهو يحاول أن يبين أن « الدراما التاريخية الخالصة هى مما يسمح بتقطيع عنيف لتتابع الزمن»[١٨٩] .

وعن المسألة المتعلقة بهرمية الأجناس الأدبية يبدو أن لكولردج عقليتين : فأحيانا يبدو أنه يوحد ما بين الغنائى و الشعرى .وهذا التوحيد وراء الفقرة

(١٨٦) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٩٦ وكولردج ينثر من جديد بحث رينولدز ؛ مجلة ادلر ، العدد ٨٢

(١٨٧) أشتات من النقد ، ص ١٧٠ ، ص ١٦٦

(١٨٨) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٠٩ ؛ عينات من حديث المائدة ، ص ٣١٢ ؛ أشتات من النقد ، ص ٤٤ من الملاحظات فى الهامش . وهو يسمى بومونت ، فلتشر « أكثر كتابنا الدراميين غنائية » .

(١٨٩) السيرة الأدبية ، ص ١٠٦ – ١٠٧ ؛ النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٣٩ ، ص ١٤٧ .

الشهيرة التى توقع فيها ادجار الان بو استحالة القصيدة الطويلة : « إن القصيدة ذات الطول لا يمكن أن تكون أو لا يجب أن تكون شعرا على الإطلاق».[١٩٠] والأجزاء غير الشعرية (أى القصصية) الثانوية يجب أن تتمشى مجرد تمشٍ مع الشعر . ويذهب كولردج إلى أن الوزن هو الوسيلة الحقة لهذا . ومن جهة أخرى لا يستطيع أن يهرب من التركيز التقليدى للاهتمام بالملحمة والدراما . وهو يأخذ بالنظريات الألمانية . إن ما هو غنائى ذاتى وما هو ملحمى موضوعى وماهية الملحمة هى « التتابع فى الأحداث والشخصيات» . ويقول بشكل خيالى إن الملحمة تأتى من تعبير يعنى « التدفق المتتالى»[١٩١] . وهو يرى الدراما - كما يراها شيلر وشلجل - كتراجيديا أساسا . وهكذا يراها فى إطار العلاقة بين الإنسان والقدر . « فى الدراما تُعْرض الارادة وهى تتصارع مع القدر».[١٩٢] فى التراجيديا القديمة يوجد « الصراع الشديد بين القدر الذى لا يقاوم والإرادة الحرة التى لا تُقْهر والذى يجد توازنه فى العناية الالهية والجزاء المستقبلى الوارد فى المسيحية».[١٩٣] وكولردج - مثل الألمان - لا يجد فائدة من العدالة الشعرية وهو ينتقص من قدر التراجيديا العاطفية الانفعالية والتراجيديا المثيرة للشجن التى تنقصها « قوة المصير وقوة السماء المسيطرة».[١٩٤] وهو يدافع عن الكوميديا التراجيدية مؤيدا رأى شلجل فى الارتقاء التراجيدى والكوميدى.[١٩٥] ويبدو أن كولردج قد تولاه فيما بعد بعض الهدوء بصدد

(١٩٠) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٢٦ ؛ السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١١

(١٩١) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٣٨ ، ص ١٤٢ هذا الاشتقاق يرد فى ف . كروتزر « الرمزى » (الطبعة الثانية ١٨١٩ ص ٤٦) مع إشارات إلى شيد يوس ولنب .

(١٩٢) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٣٨ ، ص ١٤٢ .

(١٩٣) أشتات من النقد ، ص ٢٤٢ .

هذه النظرية . وعندما قرأ كتاب سولجر (أروين) أشار إلى « كل عقيدة مقاومة للقدر والطبيعة ، وبقية النزعة الواقعية التاريخية التراجيدية المفرطة»[١٩٦] .

وليس لدى كولردج إلا القليل يمكن أن يقوله عن الأنماط التاريخية للأدب وهو يستخدم الثنائيات الألمانية : الكلاسيكى ضد المحدث أو القوطى أو الرومانسى ، لكن هذه الأفكار لا تشغل المكانة المحورية التى تشغلها عند الأخوين شلجل . وهى ترد أساسا عندما كان على كولردج أن يحاضر عن العصور الوسطى أو عن التقابل بين الدراما القديمة والمحدثة[١٩٧] وهو يشير إلى شكسبير على أنه رومانسى ، ويردّد من شلجل الرأى الذى يذهب إلى أن العقل الرومانسى باطنى وتصويرى ويميل إلى خليط من الأجناس الأدبية ، بينما العقل القديم عقل خارجى جامد ويراعى بصرامة الأجناس الأدبية[١٩٨] ويأخذ كولردج من شيلر الفرق بين الشاعر الموسيقى والشاعر التصويرى[١٩٩] وقد حدث أن طرح كولردج فرقا مماثلا لما رسمة شيلر بين الشعر الفطرى وشعر الوجدان عندما قال إن شعر القدماء يعكس العالم الخارجى بينما الخيال المجازى عند الشاعر الحديث (مثل الشاعر الانسانى البولندى كازيمير سر بيفسكى)[٢٠٠]

(١٩٥) أشتات من النقد ، ص ١٧٩ ؛ النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ٢١٦ ، ص ٧٣ ؛ المجلد الأول ، ص ٢٠٣

(١٩٦) نشرة ت . م . رايسور فى « دراسات فى فقة اللغة » العدد ٢٢ (١٩٢٥) ص ٥٣١ ولما كان كتاب (اروين) قد نشر فى عام ١٨١٢ فإن الملاحظة لابد أنها متأخرة بعد هذا .

(١٩٧) أشتات من النقد ، ص ٧ ؛ النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٩٦ - ١٩٧ ؛ المجلد الثانى ، ٢٦٥ ؛ محاضرات فلسفية ص ٢٩١ ؛ الروح الباحثة ، ص ١٥٢ .

(١٩٨) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٧٦ ؛ المجلد الثانى ، ص ٢٦٢ .

(١٩٩) أشتات من النقد ، ص ١٦٥ .

(٢٠٠) ما سيبج كازيمير سربيفسكى (١٥٩٥ - ١٦٤٠) شاعر وجزويتى بولندى . وهو شاعر البلاط وواعظ الملك فلاديسلو الرابع ، درس فى المدارس الجزويتية . له قصائد غنائية باللاتينية أطلق عليه لقب هوراس المسيحى أو هوراس البولندى (المترجم) .

فإنه يسعى إلى أن يطرح ما هو باطنى[٢٠١]

ومع هذا يصعب أن نقول إن كولردج يشارك الألمان فى وجهة النظر التاريخية ، وتبرهن على هذا بشدة محاولته الدائمة استخلاص شكسبير الشاعر الأنموذجى من عصره . إنه يسميه «أقل الشعراء تلونا بأى جزئيات وروح العصر أو عادات زمنه » بل إنه حتى ليقول إنه « لا يوجد شيء مشترك عند شكسبير وعند الكتاب الآخرين فى عصره - حتى اللغة التى يستخدمونها»[٢٠٢] وعندما يستخدم كولردج الحجة التاريخية وهو يدافع مثلا عن عادات ملتون الاشكالية الخشنة « بعبقرية العصر» .[٢٠٣] فإنّه يستخدم هذه الحجة كمجرد تبرير . إنه لم ير إطلاقا فضيلة إيجابية فى النزعة التاريخية كما فعل الألمان .

ومن الحقّ أن كولردج خطّط عدة مرات إبّان حياته لكى يكتب تواريخ للأدب . ومحاضرات ١٨٠٨ هى تاريخ تخطيطى للشعر الإنجليزى . وفى محاضرات ١٨١٦ اقترح تاريخا للأدب الألمانى على نطاق شامل[٢٠٤] ولكن من المؤكد أن العقبات الخارجية لم تكن هى الأسباب التى حالت بينه وبين تحقيق هذه الخطط . ولو بحثنا مقترحات كولردج فيجب أن نستنتج أنها لا تظهر التقاطا متقدما لمشكلات التاريخ الأدبى . وخطاطية ١٨٠٣ تطرح ما بين ثمانية مجلدات إلى عشرة مجلدات واحد منها فقط مخصص للأدب الرفيع ، ولكن عدة مجلدات مخصصة لتاريخ الميتافيزيقا واللاهوت بل وحتى القانون .

(٢٠١) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٠٩ .

(٢٠٢) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٤٤ ؛ المجلد الثانى ص ١٤٠ ؛ النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ١٢٥ وبالمثل« شكسبير ليس شاعراً مرتبطا بأى عصر وأسلوبه ليس أسلوب العصر » عينات من حديث المائدة ، ص ٣١١ .

(٢٠٣) أشتات من النقد ، ص ١٦٨

(٢٠٤) الرسائل ، ص ٤٢٥ - ٤٢٧ ؛ رسائل غير منشورة ، المجلد الأول ، ص ٣٦٣ - ٣٦٥ ؛ الروح الباحثة ، ص ١٥٢ - ١٥٣ ؛ الرسائل ، ص ٥٩٥ ؛ رسائل غير منشورة ، المجلد الثانى ، ص ١٧٥ - ١٧٦

والمجلد المخصص للشعر والشعراء كان سينقسم إلى قسمين : القسم الأول على أن يضم مقالات عن الأسماء المفردة الكبيرة : شوسر وسبنسر وشكسبير وملتون وتيلور ودريدن وبوب الخ والقسم الثاني كان « يجب أن يكون تاريخا للشعر والروايات وكان سيزود بالسيرة ، ولكن على نحو أكثر تدفقا وأكثر شمولية مع مزيد من البيبليوجرافيا والتسلسل التاريخي وكان سيكون أكثر اكتمالا من القسم الأول »[٢٠٥] وكان تاريخ الأدب الألماني سيشمل تاريخا طبيعيا وتشريحا مقارنا وحتى الكيمياء . ويصعب أن نتصور مثل هذا الهرج والمرج من المناهج والموضوعات .

ولم يتأثر كولردج تأثرا عميقا بالحركة المفتونة بالقديم والعصر الوسيط في زمنه . لقد درس الألمانية القديمة عندما كان في جوتنجن ، ولكن فيما عدا بعض الفقرات من « أوتفريت »[٢٠٦] لم يقتبس أي نص ألماني قبل لوثر[٢٠٧] وفي الانجليزية يبدو أنه لم يعرف إلا تشوسر والروايات المنظومة لريتسون[٢٠٨] وفي إيطاليا كانت لديه معرفة أولية بدانتي وبترارك وعرف بعضا من بوكاشيو وبولشي[٢٠٩] ولكن عندما تحدث عن العصور الوسطى انخرط في تعميات غامضة عن العقل القوطي بل ووجد حتى روحا ، بل وحتى « نفسا قوطية»

(٢٠٥) الرسائل ، ص ٤٣٦

(٢٠٦) راهب وشاعر ديني ألماني في القرن التاسع . كتب صورة شاعرية ألمانية عن حياة المسيح على أساس من الأناجيل . (المترجم) .

(٢٠٧) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٣٩ ويبدو أن كولردج لم يكن قد تعرف على « نيبلنجن » أو أي من الرويات الخاصة بالفروسية وفي جوتنجن « المغنين المنشدين » (السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٤٠)

(٢٠٨) أشتات من النقد ص ٢٧ - ٢٨ ولوين وجادوين أعاد ريتسون حكايتهما . أشتات من النقد ، ص ١٥ - ١٦

(٢٠٩) أشتات من النقد ص ١٤٥ - ١٥٧ ، ص ٢٤ - ٣٦ ، ص ٢٢ - ٢٤ ، ص ٣٦ - ٣٧ ويجري مناقشة بترارك بإيجاز في محاضرات فلسفية ص ٢٩٢ - ٢٩٤ ويجري أقتباسها بكثرة في « النفس الشاعرة » ص ٢٦٢ - ٢٦٣ ، السيرة الأدبية المجلد الأول ، ص ١٥١ : شذرات ، ص ٤٢ - ٤٣ ولدى كولردج معرفة كبيرة بأعمال بترارك اللاتينية .

فى زى رومانى فى قصائد الشعراء المغنين .[٢١٠]

وبطبيعة الحال عرف كولردج المزيد الأكبر عن الاليزابيثيين ، لكن حتى توسعاته فى الدراسة الشكسبيرية لم تكن سعيدة جدا . وسرده التاريخى لتمثيليات شكسبير وآراؤه عن التمثيليات المشكوك فيها وتنقيحاته للنصوص قليلة القيمة . وتعليقاته على الفقرات الفردية تعانى فى الغالب من التجّسم واشتقاقاته الخيالية على نحو غريب من الذوق الشائع فى القرن الثامن عشر . وهو مثل دكتور جونسون لم يتحمّل شخوصا على أنهم « سديميون هلاميون »[٢١١] .

ونقده لشكسبير يمت فى معظمة لتراث دراسات الشخصيات المتوارث من كتاب القرن الثامن عشر من أمثال ريتشاردسون وماكنزى ومورجان وجوته[٢١٢] وكولردج مثلهم يبدى فى الأغلب ملاحظات عن سيكولوجية شخوص شكسبير . وهو فى المنهج سبق برادلى ولكن على نحو تخطيطى وأحيانا يخلط الخيال بالواقع كما يفعل برادلى كثيرا . ومن ثمّ فإنّ الملاحظات التى تلقى كثيرا من الثناء عن حديث هاملت المخمور يخص الحالة المجهولة غير المتحقق منها لعقلية

(٢١٠) أشتات من النقد ص ١٩ كما أمن كولردج بالرأى الألمانى عن « شعشعة الدم القوطى » فى فرنسا وديكارت ومالبرانش وباسكال وموليير على أساس أنهم القوطيون الخلّص والأخير هو الذى سادت فيه القوطية على السلتية . أشتات من النقد ص ٢٨٦

(٢١١) من التنقيحات الباعثة على أكبر فكاهة هو التلاعب اللفظى فيتحول تعبير « اعلان الدمية » إلى « يقطع الشارع سيرا » وهذا التعبير مشتق من كلمة لاتينية تعنى « السير فى الطريق » (النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٢٨) وهناك استقاق يعنى الفس أو المرو الأسود من كلمة ألمانية تعنى القماش (أشتات من النقد ، ص ٢٤٨) والتلاعب اللفظى لتعبير « ملاءة الظلام» يتغير إلى « الثروة العقيمة » (المؤلف) . وكولردج يتلاعب بالكلمات من خلال الاشتقاقات وتشابه جذر الكلمة الإنجليزية مع جذر الكلمة الألمانية ولكن يظل عرضه غامضا (المترجم) .

(٢١٢) إن الدليل على معرفة كولردج وما يدين به هو على أى حال دليل واهن . انظر : ر.و. بابكوك : « تكون عبادة شكسبير » (تشابل هيل ، ١٩٣١) ص ٢٣٣ – ٢٣٩

هاملت . « إن القوة الدافعة قد أُعطيت للنشاط الذهنى ، لقد بدأ التيار الكامل للأفكار والكلمات تتدفق ، ولقد ساعدت عملية النسيان نفسها - لصالح النقاش - بالنسبة للأغراض التى كان موجودا من أجلها فى منع الظهور من شلل العقل»[٢١٣] والقول بأن « بولونيوس هو هيكل جمجمته السابقة وحرفته السياسية »[٢١٤] لهو تشوش مماثل لأن الشخصية الخيالية ليس لها ماض يتجاوز عبارات المؤلف .

وأكثر تخطيط رسمه كولردج للشخصيات وأكثره تأثيرا هو تصوره لشخصية هاملت . إن فكرة جعل هاملت مثقفا تبدو أنها فكرة فريدريك شلجل[٢١٥] ؛ زيادة على ذلك فإن كولردج اشتغل عليها بمزيد من التفصيل ، وحاول أن يربط هذا بنظريته فى التخيل . يقول : « فى مسرحية (هاملت) أتصور شكسبير على أنه أراد أن يضرب مثلا بالضرورة الأخلاقية للتوازن الضرورى بين انتباهنا إلى الأشياء الخارجية وتأملنا فى الأفكار الباطنية - وهو توازن ضرورى بين العالم الحقيقى والعالم الخيالى»[٢١٦] .

وفى كثير من نقد كولردج لشكسبير ملاحظات تظهر أن لديه مبادىء فى ذهنة . إن حديث هاملت مع أوفيليا « هو تلاعب بالأضداد »[٢١٧] وعطيل لا يستطيع أن يكون زنجيا حقيقيا حيث أن حب ديدمونة له « يطرح عدم تناسب رغبته فى التوازن »[٢١٨] وهكذا دواليك . ولكن إذا نزعنا عن المصطلح

(٢١٣) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٥
(٢١٤) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٦
(٢١٥) انظر ص ٢٠ ، ص ٢٧ من هذا الكتاب .
(٢١٦) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٣٧
(٢١٧) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٣٠
(٢١٨) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٤٧

القاموسى ادعــاءاته فإن المعنى يرقى إلى الاعتقــاد . بأنّ شكسبير « قــام بعملية مسح لكل القــوى والدوافع المركبة العظيمــة للطبيعة الإنســانية وأظهر تناغــمها بتأثيــرات عدم التناسب سواء إفــراطاً أو تفريطا»[٢١٩] ولقد جرى التــفكير فى شكسبير على أنه نوع من الداعين لفلسفة الأخلاق النيقوماخية - كما هى عند أرسطو - فى شكل درامى أو الإنسان السوى الفــردى المثالى الذى يحذرنا ضد الافراط فى التهجين كما يطمح إليه كل كاتب تراجيدى .

وملاحظات كولردج على تمثيليات شكسبير وشخوصه محبطة فى الأغلب : فهى إمّا مبتذلة أو تضفى طابعاً أخلاقيا أو عندما تكون أصيلة لا تكون مقنعة . وحــتى بعض الأقــوال الأكــثــر شــهرة مــضلــلة ومن ذلك الكلام عن إياجــو «واصطياده الذى يحركه للطبيــعة الشريرة الخالية من الدافع»[٢٢٠] والرأى الذى يذهب إلى أن حديث فــيروس فى مسرحــية « هاملت » ليس سخرية قــد يجد مدافعين قليلين عنه اليوم[٢٢١] ومهما تكن قيمة هذه الملاحظات فإنها ليست بأى حال من الأحوال متكاملة فى نظرية أو حتى فى تصور موحد عن التمثيلية .

وهناك فروق بسيطة فى الــتعليقات المســتــفيضة تماما عن ملتــون وسرفانتس ودانتى وتشخيص دون كــيشوت وسانكوبانزا يرقى إلى التقــابل والتركيب على طريقته ، فدون كيشوت « يصبح مجازاً حيًّا جوهرياً أو تشخيصا للعقل والحس

(٢١٩) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٣٣

(٢٢٠) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٤٩ وعلى أى حــال انظر مــحاولة أ . س. برادلى لتبرير عبــارة كولردج وإن كان لا يتفق تماما معها ، فى التراجيديا الشكسبيرية (لندن ، ١٩٠٤) ص ٢٠٩ ومــا بعدها وخاصــة ص ٢٢ من الملاحظات فى الهامش .

(٢٢١) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٨ « إن تخيل أن السخرية مقصودة تنحط إلى أدنى من النقد » . ولقد قام برادلى بدفاع معذب عن كولردج (التراجيديا الشكسبيرية ص ٤١٣ - ٤١٤) وأنا أتفق مع . اس . ل . بتل : شكسبير والتراث الدرامى الشعبى (دور هام ، نورث كارولينا ، ١٩٤٤) ص ١٨١ ، ص ١٨٥ - ١٨٦

الخلقى مجردا من الحكم والفهم » ، بينما سانكوبانزا على النقيض ، فهو «الحس المشترك بدون عقل أو تخيل» . « ضمه وسيده معا وهما يكونان عقلا كاملا» . ورغم هذه النتيجة المرُبكة فإن التعليقات التفصيلية تظهر ادراكا دقيقا لقد لاحظ كولردج « عدم وجود ملامح لدون كيشوت وأنه بلا وجه وبلا إطار» وهذا واضح من التردد بشأن اسمه « إن هزاله وأنه بلا ملامح استعراضات سعيدة لتطرف تشكيله أو تخيله»(٢٢٢)

والمحاضرة عن دانتى أدنى من هذا فى القيمة ، فهى تعدد نماذج من الأسلوب والصور والعمق والنزعة التصويرية والحقيقة الوضعية وقوة دانتى إزاء ما هو مثير للشجن وخطأه فى أن يصبح مزخرفا . زيادة على ذلك إنه متفوق على التأملات الشائعة عن الموضوع الكلى عند ملتون وطابع الشيطان والأسلوب «المصطنع الفخم» لقصيدته « الفردوس المفقود » . والأكثر أهمية تقدير كولردج لسير توماس براون وجرمى تيلور « النموذجين العظيمين أو التامين للأسلوب الانجليزى» واللذين يمجدهما فوق المؤلفين الكبار فى عصر الملكة آن(٢٢٣) ومن بين الكثير التافه عن أدب القرن الثامن عشر يأتى تعليقه على الرحلة الأخيرة من « رحلات جلفر » : « لقد اشتكى النقاد بصفة عامة من المخلوقات البهيمية البشرية ؛ وأنا أشتكى من « الجياد المتكلمة»(٢٢٤) غير أن كولردج لم ير أن سخرية جلفر تشمل أيضا الجياد العاقلة . وكولردج وهو يتحدث عن سترن يدرك أن « الروح المتسمة بالاستطراد ليست الفرح المفرط بل

(٢٢٢) أشتات من النقد ، ص ١٠٢ ، ص ١٠٠ وفى ١٠٠ جاء تعبير « ذو ملامح » بشكل خاطىء والمقصود « بلا ملامح » وعدم ثبات اسم دون كيشوت قد تابعه ببراعة ليو سبيتزر فى « المنظورية اللغوية فى دون كيشوت » ، « اللغويات والتاريخ الأدبى » (برنستون ، ١٩٤٨) ، ص ٤١ – ٨٦

(٢٢٣) أشتات من النقد ، ص ١٤٥ – ١٥٧ ، ص ١٥٧ – ١٩٠ ، ص ٢١٨

(٢٢٤) الجياد المتكلمة كما صورها الروائى الانجليزى سويفت فى روايته (رحلات جلفر) . (المترجم) .

هى الشكل الخاص لعبقريته . والارتباط يأتى من استمرارية الشخصيات»[٢٢٥] وهذا استبصار قد يكون وضع نقد سترن على الطريق الحق منذ وقت طويل .

وكثيــر من تعليقات كولردج عــن معاصريه قاس وحسّاس . ويلوح لى أنه على حق مؤكد فى تقـديره المتدنى نسبيا لسير والترسكوت وبايرون[٢٢٦] . وهو على حق بالنسبة لمعاصريه من المرتبة الثانيـة مثل صديقه سوذى والروايات القوطية والميلودرامات . وهو على حق فى نقده لوردزوورث .ورغم أنه كان عليه أنه يحتج ضد النزعة الطبيـعية لنظريات وردزوورث عن القاموس الشـعرى ، فإنه يعرف أن وردزوورث هو أعظم شـاعر فى عـصـره . غيـر أن الفـصل الشهيـر عن شعـر وردزوورث ينتهك المبدأ المحورى لنظرية كولردج فى أنه يردد على نحو جيد الطراز القديم للجماليات وأشكال القـصور فى التعبير وكثير من نقـده فى التفاصيل ضد قصيدة « النرجس البرى » أو قصيدة « صميميات » يدل على عقلية حرْفية بشكل مدهش وهو من « الحس المشترك العام » بأسلوب دكتور جونسون .[٢٢٧]

ولقد قرأ كولردج « أغنيات البراءة والخبرة » لوليم بليك . وفى رسالة من رسائله صنّف القصـائد وفق تراتبها فى القيمـة . وبقدر حكمنا من الملاحظات الهزيلة فـإنه يحب للغاية قصيـدة « الولد الأسود الصغيـر » . ولقد أثنى على قصيدة «البنت الصـغيرة الموجودة» على أسس معتقـدية . لكن يوجد تقدير فى الانتبـاه الودود الذى يكنه لوليم بلـيك الذى كـان غيـر مـعـروف آنذاك[٢٢٨]

(٢٢٥) أشتات من النقد ، ص ١٢٠ ، ص ١٢٦

(٢٢٦) أشتات من النقد ، ص ٣٢١ – ٣٤٢ ، ص ٣٣٨ – ٣٤٢ ، رسائل غير منشورة ، المجلد الثانى ص ٣٧ – ٤١ ، ص ٤٠٢ ، ص ٤٢٠ – ٤٢١ ، ص ٢٨٥ ، ص ٤٠١ ، ص ٤٠٢ وبالفعل لدى كولردج مجموعتان من الآراء عن سكوت وبايرون : مجموعة مفصلة أكثر فى الأقوال العامة ، ومجموعة حافلة بالانتقاص الشديد فى الرسائل الخاصة لأصدقائه المقربين ومما لاشك فيه أن فيها رأيه الحقيقى .

(٢٢٧) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١١٠ ، ص ١١٢

(٢٢٨) الرسائل ، ص ٦٨٤ – ٦٨٨ (رسالة ال. س. أ . ك ، ١٨١٨) انظر : ر. ب ماك الدرلى : كولردج عن أغنيات بليك ، مجلة ، فصلية اللغة الحديثة ، العدد ٩ ، (١٩٤٨) ص ٢٩٨ – ٣٠٢

ويستطيع الانسان طوال نقد كولردج أن يجد صيغا مثيرة فى مواضع متفرقة وتقديرات شعرية مصاغة صياغة جميلة على طريقة لامب[٢٢٩] ، ولكن القارىء الحديث سيصاب بالاحباط مرارا وتكرارا لما يوجد من احتشام وتعصب ونزعة عنصرية وفى هذه المحاولات يبدو كولردج أنه محلى جدا سواء فى العصر أو فى المكان . وأحكامه المليئة بالعبث عن الأدب الفرنسى يمكن أن تفسرها كراهيته لنابليون والثورة الفرنسية[٢٣٠] ويفسرها احتشامه من جراء حياته الشخصية غير السعيدة والضغط المتزايد لما يسمى خطأ النزعة الفكتورية ؛ ويفسرها تعصبه المتبدّى مثلا فى تعليقاته عن « فاوست » لجوته وهذا ناتج دون شك من قلقه المتزايد من الأرثوذكسية الكاملة[٢٣١] .

وعلينا أن نستنتج أن هناك خيبة أمل . إن كولردج كعالم جمال مبعثر وثانوى . وهو لاينجح فى رأب الصدع بين علم الجمال عنده وبين نظريته فى

(٢٢٩) عن كتاب براون « حرق الموتى » ، أشتات من النقد ، ص ٢٧١ (رسالة ترجع إلى عام ١٨٠٤ ونقد مازلت القوى عند هودى ص ٦ ، ص ٢٤٠ – ٢٤١ « من هو الملك لير ؟ — إنه عاصفة وعاصفة مدوية » (أشتات من النقد ، ص ٤٥ من الملاحظات في الهامش – بدون تاريخ) .

(٢٣٠) لم يكن يطيق الفرنسى تلما خوس وأى شىء فرنسى فى الحقيقة فيما عدا « أخضر – أخضر » لجراس (النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ٣٩) . ويقال إن الفرنسيين غير قادرين على كتابة الشعر (النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ١٠١ ، الروح الباحثة ، ص ١٥٥ – ١٥٦) لكن تعدّل هذا فى « النفس الشاعرية » ص ١١٩ – ١٢٠ وهو ينتقص دائما من قدر التراجيديا الفرنسية (السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٥٨ ؛ النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٠٦) وهو يعجب برابيليه (أشتات من النقد ، ص ١٢٧ ، ١٢٨ ، ص ٤٠٧) النفس الشاعرة ، ص١٥٢ « بالرغم من باسكال والسيدة جويو موليير فإن فرنسا هى حصن بابل الخاص بى ، إنها أم البغاء فى الأخلاق والفلسفة والذوق » .

(٢٣١) أشتات من النقد ، ص ٤١٦ « إنى اناقش نفسى ما إذا كان طابعى الخلقى أن أرد إلى ما هو إنجليزى .. كثيرا مما أعتقد أنه سوقى ومفكك وملىء بالتجديف فى حق الله » (١٨٣٣) وفى عام ١٨٣٠ وقد رفض كتابة تعليقات على صور رتزش لمسرحية « فاوست » ، ويشير كولردج إلى عمل جوته على أنه « ذو سمعة سيئة بالنسبة للجانب الدينى من المجتمع » وهو يحتوى على « فقرات لا يملك ترجمتها من الناحية الأخلاقية والعقلية » رسائل فى « مجلة مكتبة جامعة بيل » العدد ٢٢ (١٩٤٧) ص ٦ – ١٠

(٢٣٢) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٢ ، ص ١٥

الأدب . فنظريتــه فى الأدب هى أكبــر انجازاتــه المؤثرة : فهى مــحاولة لعــمل خطاطية متنوعة عديدة الجوانب ؛ إنهــا غنية للغاية فى عدد العناصر التى حاول دمجها فى وحدة . لكن المحــاولة لم تنجح إطلاقا ولا يمكن أن تنجح بشروطه . فمن جهة لدينا حججه المقدســة عن النظم ونظرته الرمزية بالنسبة للشاعر الذى يجسّد « الأفكار » ، ولدينا من جــهة أخرى مبدأ اللذة عنده ونزعتــه الانفعالية التى حــاول أن يحافظ عليــهــا بالرغم من كل شىء إن الشــاعر كــفيلســوف و «كعارف » (مبــدأ التخيل) لا يمكن أن يتحد بالشاعــر كإنسان العواطف الذى يستهدف اللذة المباشرة . والخيال والألمعية وما هو آلى وما هو منفصل وما شابه ذلك كلهــا مفــاهيم مصــممــة للحط من شأن ذلــك الذى بقى من علم النفس الترابطى . غير أن كولردج يرفض استبعادها : لقد حاول أن يحتفظ بكل شىء فى خطاطية انتقائية تضم كل شىء .

فإذا نظرنا إلى الفــقرة الشهيرة عــن التخيل[٢٣٢] باعتباره تصــالح الصفات المتضــادة أو المتنافرة فإننا نســتطيع أن نرى كل النزعة الانتقــائية العفوية لعــقلية كولردج « التشــابه مع الاختلاف » يجب أن يشير إلى ادراك القارىء للــمحاكاة و«العام مع العينى » يشير إلى ما يحدث فى العمل ذاته عندما يتضمن الشخص أو الموقف المرجعــية العامة للشــعر بينما يظل جزئيــا . « الفكرة مع الصورة ، الفردى مع الممــثل للجميع » هو الشىء نفــسه بمصطلح مخــتلف بسيط . لكن «حسّ الجدادة والــتجدد مع المــوضوعات القــديمة والمألوفــة » يشير إلــى دهشة القارىء وإدراكه . « حالة أكــثر من المعتاد للانفعال مع نظام أكــثر من المعتاد » يرتد إلى عقل الشاعر كما يفعل الثنائى التالى من المصطلحات : « الحكم الذي يوقظ دائما ويثير التملك المضطرد مع الحماسة والشعور العميق أو الكاسح » ثم يقال لنا إن التخيل « بينما يمزج ويحــدث تناغما للطبيعى والاصطناعى لا يزال

يجعل الفن ثانويا بالنسبة للطبيعة. وهذا يتضمن رفضا للاعتراف بوجود تصالح بين الفن والطبيعة - كما ووجه بهما شيلر وشلنج - لصالح الطبيعة التى هى بجانب هذا يصعب أن نراها كعامل يساعد على التخيل . التخيل يقال إذن إنه يجعل العادات تخضع للمادة : وهو تنازل واضح أنه مُصَمَّم لتجنب الشك فى النزعة الصورية . وأخيرا « إن إعجابنا بالشاعر » يجب أن يكون تابعا «لتعاطفنا مع الشعر » ، إنه شعور بالإعجاب لكن يصعب أن يتآزر مع ما سبق وغير مرتبط تماما بالدور الذى ينسبه كولردج عادة للتخيل . وبعد اقتباس عن النفس من سيرجون ديفيز ينهى كولردج هذا الفصل الذى يعترف فيه بأنه يدلى فيه باستاجاته عن طبيعة الشعر بقوله : « أخيرا إن الحسَّ الحسن» هو (كيان) العبقرية الشعرية ، والخيال هو (الزى) ، و(الحركة) هى (حياته) و (التخيل) هو (نفسه) وذلك فى كل موضع وفى كل جزء ؛ وهو يصوغ الكل فى كل رائع ومعقول » . هذه التشخيصات الطنانة حيث يبدو مفهوم (الحركة) وليس مفهوما آخر على أنه « حياة » الشعر ، ومن المؤكد أنه لا يصمد أمام الفحص . والرغبة فى « كل رائع ومعقول » تبدو أنها تلقى هزيمة فى كل نقطة تقريبا .

ومع هذا علينا أن ندرك أن هذه الانتقائية الخالصة سمحت لكولردج أن يصبح شيئا هاما بالنسبة لمعظم النقاد الانجليز الذين أعقبوه . وأهميته فى نقل الأفكار الأدبية الألمانية إلى العالم الناطق بالانجليزية أهمية كبرى وخاصة اليوم عندما كاد أن يختفى فيه الرومانسيون الألمان من الأفق وأصبحوا ممن لا يمكن استيعابهم فى فروضهم الفلسفية الخالصة . ولقد حمل كولردج الشىء الكثير من تراث العصر الوسيط والتجريبى لجعل العناصر المثالية مقبولة . وتفككه الشديد وعدم تماسكه والفجوات الواسعة بين نظريته وتطبيقه ومازكّاه وعقله الاستكشافى « وروحه الباحثة » كلها تبدو دائما متمشية مع بعض الملامح الدائمة الظاهرة للتراث الانجلو ساكسونى .

المصادر والمراجع

Biographia Literaria, ed. J. Shawross (2 vols Oxford. 1907), Shake spearean Criticism, ed. T. M. Raysor (2 vols. London, 1930), and Miscellaneous Criticism, ed. T. M. Raysor (London, 1936) are the critical editions used, and cited respectively as BL, SC, and MC. The philosophical writings have to be quoted from the old Bohn and Pickering editions : The Friend (London, 1865) as Fr.; Aids to Reflection (London, 1913) as A.' Lay Sermons (London, 1839), as LS; and Specimens of the Table Talk (London, 1851) as TT. Three modern editions are used: Treatise on Method, ed. Alice Snyder (London, 1934) as TM; Coleridge on Logic and Learning, ed. Snyder (New Haven, 1929) as LL; and The Philosophical Lectures de, Kathleen Coburn (London, 1949) as PL. The notebooks from Anima Poetae, ed. E. H. Coleridge (London, 1895) are given as AP; and from Inquiring Sprit, ed. K. Coburn (London, 1951) as IS. I use the four volumes of letters ed. E. H. Coleridge (2 vols. London, 1895) as L.; and Unpublished Letters, ed. E. L. Griggs (2 vols London, 1932) as UL. Scattered marginalia are found in periodicals, quoted in the notes.

I have discussed the large literature on Coleridge in The English Romantic Poets : A Review of Research, ed. T. M. Raysor, New York 1950. Here is a small selection :

J.H Muirhead, Coleridge as Philosopher (London, 1930) id still the best review of his thought.

On German sources : Wellek, Kant in England (Princeton, 1931), PP. 65-135; Elisabeth Winkelmann, Coleridge und die Kantische Philosophie, Leipzig, 1933; Anna Augusta von Helmholtz (Mrs. Phelan), The Indebtedness of Samuel Taylor Coleridge to August Wilhelm Schlegel, Madison, Wis., 1907; A. C. Dunstan, "The German Infiuence on Coleridge," MLR, 17 (1922), 272-81, and 18(1923) 183-201; Joseph Warren Beach, "Coleridge's Borrowings from the German," ELH, 9 (1942), 36-58.

Discussions of aesthetics and criticism :

W. J. Bate, "Coleridge on the Function of Art, "Perspectives of

Criticism, ed. H. Levin (Cambridge, Mass., 1950), PP. 125-60.

P. L. Carver, "Coleridge and the Theory of Imagination," *University* of Toronto Quarterly, 9 (1940), 452-65.

J. Isaacs, "Coleridges's Critical Terminology," Essays and *Studies by Members of the English Association, 21* (1936), 86-104.

F. R. Leavis, "Coleridge in Criticism," *Scrutiny, 9* (1940), 57-69 also in *The Importance of Scrutiny*, ed. Eric Bentley (New York, 1948), pp. 76-87.

F. L. Lucas, *The Decline and Fall of the Romantic Ideal* (Cambridge, 1936), 157-200.

G. Mckenzie, Organic Unity in Coleridge, Berkeley, 1939.

E. Pizzo, "Samuel Taylor Coleridge als Kritiker," Anglia, 40 (1916), 201-55.

A. E. Powell, *The Romantic Theory of Poetry* (London,. 1926). PP. 73-121.

T. M. Raysor, "Coleridge's Criticism of Wordsworth," *PMLA, 34* (1939), 496-510.

Herbert Read, "Coleridge as Critic," Sewanee Review, 56 (1948), 597-624. Also in *Lectures in Criticism* : *The Johns Hopkins University* ed. H. Cairns (New York, 1949), PP. 73-116; and *The True Voice of Feeling* (London, 1953), PP. 157-88.

I. A. Richards, Coleridge on Imagination, London, 1934.

Alice D. Snyder, *The Critical Principle of the Reconciliation of Opposites as Employed by Coleridge*, Ann Arbor, Mich., 1918.

Clarence D. Thorpe, "Coleridge as Aesthetician and Critic," JHI, 1 (1944), 387-414.

Clarence D. The orpe, "The Imagination : Coleridge vs. Wordsworth," PQ. 18(1939), 1-18.

B. Willey, *Coleridge on Imagination and Fancy*, Warton Lecture Oxford, 1946.

To these should now be added J. M. *Moore, Herder and Colleridge* (Bern, 1951), I. A. Richards, Curious introduction to the Portable

Coleridge (New York 1950), and five articles : R. L. Brett, "Coleridge's Theory of Imagination," *English Studies 1949*, ed. Sir Philip Magnus (London, 1949), pp. 75-90; James Benziger, "Organic Unity: Leibniz to Coleridge, *PMLA*, *46* (1951), 24 - 48; Charles Patterson, "Coleridge's Conception of Dramatic Illsusion in the Novel," ELH 18 (1951), 123 - 37; E. L. Stahl, "Zur Theorie der Dichtung bei Coleridge im Hinblick auf Goethe," and L. A. Willoughby, "English Romantic Criticism," both in *Weltliteratur : Festgabe Füi Fritz Strich*, Bern, 1952. I had overlooked a good German thesis: Elisabeth Raab, *Die Grundanschauungen Von Coleridges Aesthetik*, Giessen, 1934.

(٧)

هازلت، لامب، كيتس

عادة مـا يعد وليم هازلت (١٧٧٨ - ١٨٣٠) تابعـا لكولردج : إنّ مكانة كولردج مكانة سامقـة حتى أن العلاقة يجرى تصورها على أنها عـلاقة اعتماد وتبعية وخـاصة فى مسائل النظرية الأدبية . وهازلت نفسـه أبدى تأييداً معنويا لهـذا الرأى عندما وصف «أول تـعرّف له على الشـعـراء» . لقد تعـرف على وردزورث وكولردج فى ١٧٩٨ وقد أضفى طابعا مـثالياً على هذا التعرف بالحنين إلى شبابه . وهو فى «مـحاضرات عن الشعراء الإنجليز» قـال جهرة إن كولردج «هو الشخص الوحـيد الذى تعلمت منه شيـئا»[1] . غيـر أن هذا الإنطباع الأول مضلل : فإن الفكـر النقدى لهازلت بالفعل قائم علـى فروض فلسفية مـختلفة تماما عن فروض كولودج . والأكثر أهمـية فإن النهج النقدى والإجراءات لدى الاثنين مختلفة تماما . إن كولردج أسـاساً مُنَظِّر يتناول الأفكار العامة حتى وهو يناقش الأعمـال الفنية الخاصة : وهازلت أسـاسا ناقد تطبيـقى مهتم باسـتثارة الإنطباع الخـاص عن العمل الفـنى . وحتى كولردج عـندما يكتب للمـجلات الدورية يتأمل ويكاد ينسى جمـهوره . أما هازلت فهو أساسـا صحفى يخاطب ويتودد لجمـهوره الجديد . زيادة على ذلك فإن هازلت نفـسه يرفض أى إشارة عـقلية لصـلته بكولردج . والـوحشـية فى بـعض عروض هازلت التـحليليـة لكولردج يرجع أساساً إلى خيبة أمل هازلت المريرة من تطور كولردج السياسى ، ولكن الاختلافات فى النقد والفلسفة لا يمكن أن ننسبها إلى مجرد تحامل حزبى وحرب حـزبية . إن هازلت يرفض بالقـطع مكانة كولردج الفلسـفية والـنقدية وليس هذا قاصـرا على المعضـلات الموجهة ضـده ، بل هو متضـمّن أيضا فى مجمـوع كتاباته . ففى عبـارة طويلة واحدة ، فى تجربة تقتضى القـوة بالنسبة

(١) أشرف هوفرى على إصدار الأعمال الكاملة لهازلت فى واحد وعشرين مجلدا ، المجلد الخامس ، ص ١٦٧

للحقـد ، يسخر هازلت من المسار المـعذّب عن كولردج خلال التـاريخ العقلى كله ، كمـا يسخـر من تمسكه المتشنج بمعـتقـد وراء الآخر وتزعمـه الانتقـائية وخاصـة تزكيتـه الفيلسـوف كانت[٢] . وهازلت الذى لم يعـرف أى ألمانى قد انجذب لفترة قـصيرة لما فهمه حينذاك أنـه موقف كانت . وفى عام ١٨٠٧ آمن مع كـانت «بوحـدة الوعى أو أن العـقل وحده تكويـنى وتشكيلى»[٣] . ولكن عندما تعرّف هازلت - لسوء الحظ - بالمراجـع الثانويـة غـير الدقيقـة استثاره ما اعتبره النتائج الكانتية فى كولردج ، تحول ضد كانت بشكل عنيف . ولقد بدا له نسق كانت «أكبر عبث مراد ووحشى اختُرع على الإطلاق» . ولقد استهجن بصفـة خاصة دور العقل العـملى والنزعة القبلية ، ولقـد فسرهما على أنـهما إحياء لفلسفة الإيمان والأفكار الفطرية وأنهما دفاع عن نزعة الغموض الدينية[٤] .

ومهمـا تكن النواقص الخاصة بسوء تفـسير هازلت لفلسفـة كانت فإنه بلا شك يوجد استـهجان «للمبادئ والأفكار» عند كولردج وأصـالة ما توصل إليه من نتيجة وهى أن كولردج كان «فـيلسوفا سيئاً»[٥] . كما أنه لم يكن متعاطفاً مع نقد كـولردج : فهـو لا يوافق على مناقشـته لوردزورث واعـتبر أنّ مـسألة القامـوس الشعرى قد أسيء تناولهـا بشكل كامل[٦] لقد اعقـد أن كولردج قد

(٢) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ٣٢ - ٣٣ ، المجلد السابع ، ص ١١٥ ، المجلد ١٦ ، ص ١٢٣

(٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٣٠

(٤) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ١٢٣ وبالنسبة للمناقشة الأكثر اكتمالا لعلاقات هازلت بكانت انظر كتابى «كانت فى إنجلترا» (برنيستون ، ١٩٣١) ص ١٦٤ - ١٧١

(٥) هودى ، المجلد السادس عشر ، ص ١١٠ ، ص ١٣٧

(٦) المصدر السابق ، ص ١٢٤ - ١٣٦

أربك نفسه بشكل يدعو للأسى بسبب تعريفه للشعر . وهو لم يعرف ماذا يفعل بمناقشته للتخيل[٧] . وفى كتاب هازلت «عن شخوص تمثيليات شكسبير» حافظ على الصمت الدال عن محاضرات كولردج عن شكسبير بينما كان كريما وواضحا فى الاعتراف بمزايا كتاب أوجست فلهلم شلجل «المحاضرات الدرامية»[٨] . والدوافع للصمت كانت دون شك فى جانب منها «سياسية» ، لكن من المؤكد كان دافعها أيضاً إدراك أسبقية شلجل وزيف ادعاءات كولردج . ورغم أن هازلت لم يحضر أياً من محاضرات كولردج ، فإنه قرأ ما جاء فى الصحف ولابد أنه سمع عنها من الآخرين الذين حضروها : وهناك إشارات واضحة مبعثرة لآراء كولردج عن الأمور الشكسبيرية فى محاضرات هازلت ، وهناك بحث واحد قائم على خبر صحفى يهاجم بصفة خاصة رأى كولردج الذى يذهب إلى أن كاليبان[٩] يمثل روح النزعة اليعقوبية[١٠] . وبينما قد يكون هناك اندفاع فى انكار أن هازلت تعلم شيئاً من كولردج فقد قبل الكثير لبيان أنّ رفض هازلت لكولردج اشتط وراء حدود السياسة إلى أسس الفلسفة والنقد .

وبطبيعة الحال لم يكن هازلت بالمثل يعد تابعا لأوجست فلهلم شلجل . إنّه لم يقرأ (المحاضرات الدرامية) حتى عام ١٨١٥ فى الترجمة الإنجليزية عندما تطور أسلوبه الخاص فى الكتابة تطوراً كبيراً واستقرت آراؤه فى معظمها . وفى

(٧) المصدر السابق ، ص ١١٥

(٨) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ١٧١

(٩) هو الابن الوحشى للساحرة سيكوراس فى مسرحية شكسبير (العاصفة) . (المترجم) .

(١٠) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٤٨ ، ص ٨٨ ، المجلد السادس ، ص ٣٤ فى الهامش فى الملاحظات ، المجلد التاسع ، ص ٢٥٥ فى الهامش فى الملاحظات ، المجلد التاسع عشر ، ص ٢٠٦

عرض وتحليل (المحاضرات) اعترض هازلت على غرام شلجل بالنظرية وروح الإنحياز ورعبه ممّا هو واضح وعبادته لشكسبير وتصوفه ومحبته الحادة حتى أن ستندال استخدم هذا العرض التحليلي نفسه كتأكيد على كرهه للرومانسية الألمانية[11] . لكن خشونة بعض أقوال هازلت من شلجل التى أثارتها روح التفوق والنزعة العقلية وكذلك الشك العميق فى النزعة الصوفية الألمانية لا يجب أن تطمس حقيقة أن هازلت أعاد تقديم الخطّ العام لشلجل فى تاريخ الدراما (بما تضمنه من تاريخ عام للشعر والحضارة) وأنه فى «شخوص تمثيليات شكسبير» يسمى (المحاضرات) « أعظم سرد لتمثيليات شكسبير قد ظهر حتى الآن»[12] . وهو يقتبس من شلجل باستفاضة وباستحسان واضح وخاصة فى الجزء الأول من الكتاب وإن كان قد استنكر فيما بعد كثيراً تفاصيل التمثيليات ورفض نسبة شلجل المتعصب لتمثيليات شكسبير المشكوك فيها ودافع عن كتاب الدراما فى عصر عودة الملكية ضد تقديره المتدنّى . ولا يكاد هازلت يفهم الوضع الشامل الكامل لشلجل : إنه يتفادى تضميناته الميتافيزيقية التى تبدو له حافلة بالتصوف لكنه يتبنى النظرة العامة للتاريخ الأدبى المتضمن : التفرقة بين الرومانسى والكلاسيكى ووصف الأنماط المختلفة للدراما رغم أن هذه المصطلحات والأفكار التى لا تستطيع داخل خطاطية هازلت للأمور أن تلعب دورا رئيسيا على نحو ما هو وارد عند شلجل . زيادة على ذلك فإن كثيراً مما يبدو ذا طابع متعلق بكولردج فى هازلت إنما يرجع إلى الوشيجة بين كولردج وشلجل .

(١١) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ٥٨ - ٥٩ ، ص ٧٦ - ٧٧ وعن استندال انظر ص ٢٤٨ من هذا الكتاب .

(١٢) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ١٧١

وهازلت فى عديد من النقاط أقرب إلى وردزورث منه إلى كولردج . فهو - مثل وردزورث - مغروس فى التراث التجريبى الإنجليزى ، وهو مثل وردزورث قد ورث النزعة الإنفعـالية وفلسفة روسّو فى أواخر القـرن الثامن عشر . ومن الحق أن هازلت ينتـقص من حديث وردزورث على أنه جديـث أنانى وأكدّ أنه «لم يحصل على أى أفكار إطلاقا منه ، لسـبب هو أنه ليس لديه ما يعطيه»[١٣] . ولكن هازلت من جهة أخـرى أورد مناقشة جميلة لـوردزورث «للنزعة الكلية» عند بوس[١٤] وإسهاماته العديدة والمتعـددة فى عظمة وردزورث كشاعر مما يدل على أن هازلت أبقى عـلى إعجـابه الرئيـسى بالرغم من الـصراع الشـخـصى والسـياسى بـينهمـا[١٥] وتصـديرات (القصـائد الغنـائيـة) . رغـم أنه تنـدر الإشـارة إليها واضح أنها نصوص أساسـية منها يمكن استخلاص نظرية هازلت الخاصـة .

والوشيجـة مع تشارلز لامب (١٨٣٤ - ١٧٧٥) أكثر وضوحـا . لقد قال كولردج فى أواخـر حياته : «قارن نقدات تشـارلز لامب المختارة عن شكسـبير

(١٣) المصدر السابق ، المجلد التاسع ، ص ٥

(١٤) نيقولا بوس (١٥٩٤ - ١٦٦٥) فنان مصور فرنسي وهو أستاذ فى المدرسة الكلاسيكية اشتهر بموضوعاته الأسطورية . من لوحاته « العائلة المقدسة على الأعتاب » (١٦٤٨) « منظر طبيعى مع ديوجين » (١٦٤٨) «صورة ذاتية» (١٦٥٠) « أبو للو ودافنى » (١٦٦٤) . (المترجم) .

(١٥) الأعمال الكاملة بإشراف هودي ، المجلد الحادى عشر ، ص ٩٣ ؛ خاصة المجلد الخامس ، ص ١٥٦ ؛ المجلد الثانى ، ص ٨٦ وما بعدها . والانقطاع الحقيقى بين هازلت ووردزورث (لم) يرجع إلى مغامرة انفعالية من هازلت خلال زيارته لمنطقة البحيرات فى ١٨٠٣ انظر : س . م . ماكلين : « مولود فى ظل عطارد » (نيويورك ، ١٩٤٤) ص ٣٥٩ وما بعدها من أجل المناقشة الكاملة للسر .

بمحاكاة هازلت الملتفّة والمحاكيات الملتفّة والملتفّة حولها »[١٦] . وهناك الكثير من الحق فى هذه العبارة المفرطة فى المبالغة . ففى المنهج والإجراءات فإن لامب يستبق هازلت رغم أن لامب لا يمكن أن يقارن بهازلت فى المدى والمجال والتطبيق النسقى والوعى النظرى . وما هو مشترك بين لامب وهازلت ثلاثة مناهج من النقد ، ومن الواضح أنها كانت جديدة فى ذلك الوقت : الإثارة ، المجاز ، المرجعية الشخصية . والمناهج الثلاثة ذات طابع من لونجينوس ، ولكن لا توجد أمثلة فى النقد الإنجليزى فى القرن الثامن عشر التى تقترب حتى مما كان يفعله لامب وهازلت . وفى ألمانيا حقق فنكلمان وهردر وجان بول وأحيانا الأخوان شلجل تأثيرات مماثلة وفى فرنسا كان شاتوبريان يكاد يكون الذى يقدم مثلهم تلك المناهج فى الوقت نفسه وأعتقد أنه سيكون من المستحيل البرهنة على أى « تأثير » مباشر حيث أن لامب وهازلت كليهما لم يقرآا أى شىء ألمانى أو اهتمّا بشاتوبريان[١٧] . وعلينا أن نغزو التغير العميق فى المناهج النقدية إلى تغير عام فى الحساسية أو إذا كنّا غير راضين عن مثل هذه الحركة الغامضة تجاه القوى الخلفية فإننا نستطيع أن ننظر إلى الفن والنقد المسرحى حيث جرى الانتباه إلى التفاصيل المادية العينية على نحو أسبق عما كان فى النقد الأدبى الذى كان مشغولا بالنظرية . ولقد عرف هازلت شيئاً

(١٦) عينات من حديث المائدة ، ٦ أغسطس ١٨٣٢ ، ص ١٩٢

(١٧) لكن لاحظوا أن هازلت - ربما لأسباب مالية - - أوعز لناشر فى عام ١٨١٠ مشروع ترجمة «الشهداء» لشاتوبريان . انظر : هودى : حياة وليم هازلت (١٩٤٩) ص ١٤٠ وإشاراته الأخرى لشاتوبريان كلها إشارات لا تلقى ترحيبا .

من النقد الفنّى المماثل عـند ديدرو وربما قرأ فنكلمان[١٨] . ويبدو أنه ليس من الصدف أن هازلت ولامب قد غرسا هذه الحقول فى فترة مبكرة .

ومهـما تكن الأصـول الغامضـة لهذه الإجـراءات فإنّ لامب كـان المبادر الأصلى فى انجلترا . وعلى أى حـال يبدو من الصعب أن نـتفق على المطالب المبالغ فيها التى تمت للأهميـة العامة بتاريخ النقد . ولقد أطلق أ. س. برادلى عـل لامب صراحـــة لقـب «خيـر نقاد القـرن التاسع عـشر »[١٩] . ولقد قال إ.م. و. تيليارد «من بين الأسـاتذة الإنجليز فى النقد النظرى فـإنّ كولردج هو أعظمهم وبالنسبة للنقد التطبيقى فإنّ لامب - بشكل ما - هو أفضلهم » [٢٠] . ونستطيع أن نرى جذور منهج لامب فى الرسائل غير الرسمية المبكرة التى ترجع إلى عام ١٨٠١ وهو يقول عن «الصائد بالسنارة» من تأليف والتن[٢١] «ألا تشعر من قبل بروحك وقد امتلأت بالمناظر ؟ - ضفاف الأنهار - أحواض زهر الربيع العطرى - المناظر الريفية - الحـانات الأنيقة - المضيفات العـاملات فى محلات الألبـان»[٢٢] ونحـن نقـرأ الكـثير من هـذا النـوع من النقـد الاسـتثارى فإننا قد

(١٨) إن هازلت ربمـا عرف ديدرو وكتـابه «مقـال فى فن التصـوير» (طبـعة ١٧٩٥ ، يحـتوى ١٧٦٥ صـالونا) وهو بالتـأكيد عرف المراسـلات الأدبية بين جـريم وديدرو وإن كانت الإشـارة النوعيـة الوحـيدة (هـودى ، المجلـد الرابـع ، ص ٦٦-٦٧ من الملاحظات فى الهامش) للاختصـار الإنجليزى «تذكريات وحكايات تاريخية وأدبية» (المجلد الثانى ، لندن ، ١٨١٤) المجلد الأول ، ص ١٨٥ وقد ورد اسم فنكلمان عن هودى ، المجلد السادس عشر ، ص ١٩٩

(١٩) محاضرات أكسفورد عن الشعر (أكسفورد ، ١٩٠٩) ، ص ١٠٥

(٢٠) فى مقدمة إلى كتاب لامب «النقد الأدبى» (أكسفورد ، ١٩٢٣) ص ٩ من المقدمة .

(٢١) اسـحق والتـون (١٥٩٣ -١٦٨٣) باحث وناقـد انجليـزى كـتب عن الشـاعـر دن وجـورج هربرت والأسـقف سندرسن وظهر كتابه «الصائد بالسنارة» الذى عرف به عام ١٦٥٣ وأعاد كتابته فى الطبعة الثانية عام ١٦٥٥ (المترجم) .

(٢٢) الرسائل ، المجلد الأول ، ص ٢٤٣ - ٢٤٤

لا نتأثر، ولكن سيصعب أن نجد أمثلة سابقة فى الإنجليزية . كما لن يجد الإنسان أمثلة خالصة من النقد فى مجال المجاز سابقة على لامب . وإنّ لامب وهو يتحدث عن جرمى تيلور يعدد التشبيهات والتلميحات «وقد استمدت – على نحو ما نستمد العسل من النحل من كل أكثر أجزاء الطبيعة بكارة وخضرة وفتنة» ثم يسمى تخيل تيلور «حديقة متّسقة حيث لا يمكن لأى حشرة كريهة أن تزحف فيها ، وهو يشتمل على (قصْر) حيث لا توجد أفكار غبية تبقى (أفكارا مقدسة)»(٢٣) .

هذه الأقوال العرضية تصبح منهجا فى الملاحظات التى تعلّق على التمثيليات المفردة والفقرات فى كتاب لامب «عينات من الشعراء الدراميين الانجليز» (١٨٠٨) وفى المقالات المبعثرة منها مقالان هما «عن تراجيديات شكسبير منظوراً إليها بالرجوع إلى ملاءمتها للعرض المسرحى» (١٨١١) و«عن الكوميديا المصطنعة فى القرن الماضى» (١٨٢٢) هما خير ما عرف من نقد وأكثرهما باعثا على الإعجاب . غير أن هذه المقالات ليست مؤثرة بفضل حججها العامة . والرأى الذى يقول إن «تمثيليات شكسبير أقل من أن تعد صالحة للعرض على خشبة المسرح من أى كاتب درامى على الإطلاق»(٢٤) يصعب أن نأخذ به مأخذا جاداً إلا كوسيلة لجذب انتباهنا إلى عظمة شعر شكسبير وأشكال القصور المختلفة للعرض على خشبة المسرح فى عصر لامب. كما أنه ليس محتملا أن نقتنع بالحجة القائلة إن كوميديا عصر عودة

(٢٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٥٧ التلميح هو لمسرحية (عطيل) ، الفصل الرابع ، المنظر الثالث ، ص ١٣٧ – ١٤٠ .

(٢٤) الأعمال ، بإشراف هتشمسون ، ص ١٢٧

الملكيـة يفضى بنا إلى «أرض الديّوث أى زوج المرأة الفـاسقـة ويوتوبيا الـتودد للنساء» و«هنا لا توجد أى مرجعـية من أى نوع للعالـم القائم»[٢٥] ؛ وعلينا أن نأخذ هذا على أنه احتجـاج ضد النزعة الخلقية ذات العقلية الضيـقة الحرْفية فى العصـر ، كتـأكيد للنزعـة التقليـدية لخشبـة المسرح وليس كـحجة جـادة ضد العلاقات بين الأدب والحياة ، بين الدرامـا والمجتمع . وأحيانا يمكن للامب أن يطرح نقطة واحـدة طرحا ممتـازا : فهـو يجادل ضـد الوهم المسرحى الدقـيق الصارم فى الكوميديا «من أجل مـهتم حكيم – وليس هناك افراط فى إعلانه – بين السيـدات والسادة – على جانبى السـتارة»[٢٦] . وهو حَسَنٌ فى امـتداحه صحة العبقرية الحقيقية وهى حـجّة متعلقة بالحدّة الخاصة فى حالته[٢٧] . ولكن نقد لامب فى معظمه يجب وصـفه على أنه «أفكار نزيهة عن الكتب والقراءة» على أنه على الهـامش . وهى تستحق إعجابنا لأنها مـصاغـة بشكل حسن وتكشف عن ذوق أدبى جديد فى ذلك الوقت ولا يشاركه فى هذا إلا كولردج وقلة آخرون : ذوق القرن الســابع عشر ، طرافته وعظمته الزخـرفية عند براون وبورتون وفـولر وجرمـى تيلور . ولكن يبـدو من المستـحـيل الزعم بأن هذه الهامشية ذات أهمية كبرى فى تاريخ النقد .

وكتـاب «عينات من شعراء الدرامـا الانجليز» هو مجمـوعة مختـارة هامة للدراما غيـر الشكسبيرية التى لم تتم إعـادة طبعها آنذاك إلا لبعـضها والتى لم تهتم إلا بالقديم . وكـان لامب من أوائل من قدّروا هذه التمثيليـات بفضل ما

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٦٥٠ – ٦٥١

(٢٦) المصدر السابق ، ص ٦٧٧

(٢٧) المصدر السابق ، ص ٧٠٤ – ٧٠٧

فيها من شعر[٢٨] . وكانت حماسته لجون وبستر[٢٩] جديدة ، ويستطيع الإنسان أن يفهم مشاعر من يقوم بالاستكشاف مما دفع لامب إلى أن يسمى توماس هايوود[٣٠] «نوعا من شكسبير الناثر» وأن يضع جون فورد فى «المرتبة الأولى من الشعراء»[٣١] . ولكن بالنسبة للنقد فإنّ التعريفات هى عادة لا تتجاوز أن تكون علامات تعجب ومجرد تأكيدات للحمية والحماسة . وحتى مثل الفقرة المطولة والتى علّق فيها على مناظر التعذيب فى «دوقة مالفى»[٣٢] لا ترقى إلاّ إلى تعديد تفاصيل الحدث والزعم المليء بالشك من أن وبستر نقل الرعب بوقار ولياقة . إنه نوع من النقد الشخصى الخالى من الحجج والذى مرجعتيه هو النص يصبح أكثر وضوحا عندما يتحدث لامب عن (تراجيديا الانتقام) : «إننى لم أقرأها أبدا لكن أذنى تطنان وأشعر بوجنتّى تحمران سخونة»[٣٣] . إن معيار الإثارة أسفل العمود الفقرى واهتزاز الذقن وارتفاع فى فُمّ المعدة الذى

(٢٨) بالنسبة للتفاصيل انظر روبرت د. وليمز «الاهتمام بالقديم فى الدراما الاليزابيثية قبل لامب» منشورات رابطة اللغة الحديثة ، العدد ٥٣ (١٩٣٨) ص ٤٣٤ ، ورينيه ويليك بزوغ التاريخ الأدبى الإنجليزى وخاصة ص ٩٩ - ١٠١

(٢٩) جون وبستر (؟ ١٥٨٠ - ؟ ١٦٢٥) كاتب درامى إنجليزى اشترك مع بعض كتاب الدراما فى كتابة المسرحيات الكوميدية ، كما أن له مسرحيات تراجيدية (المترجم) .

(٣٠) توماس هايوود (؟ ١٥٧٤ - ١٦٤١) كاتب درامى وشاعر إنجليزى كتب عدداً كبيراً من المسرحيات وضاع منها الكثير . برز بكتابة دراما العائلة . له «امرأة قتلتها الشفقة» التى مثلت عام ١٦٠٣ وطبعت عام ١٦٠٧ و«الرحالة الإنجليزى» (١٦٣٣) . (المترجم) .

(٣١) هتشنسون ، ص ٥٩ ، ص ٦٥

(٣٢) تراجيديا من تأليف جون وبستر نشرت عام ١٦٢٣ لكن جرى تمثيلها قبل عام ١٦١٤ (المترجم) .

(٣٣) المصدر السابق ، ص ٦٣ - ٦٤

أعلن أ . إ . هوسمان[٣٤] فى عصرنا أنه محك الشعر الحقيقى وهو النقد التعجبى له وظيفته فى ملاحظات واردة لمختارات : إنه يفيد فى تحرير الكلمات الموضوعة بين قوسين على نحو ما استخدمها بوب لتحديد «جماليات شكسبير» .

وكثير من بقية نقد لامب هو نوع من الإشارة إلى بعض الفقرات : المقالات عن توماس فولر[٣٥] وجورج ويذر[٣٦] هى بصفة خاصة لا تزيد عن كونها مختارات مجموعة ولا توجد إلا فى بحث سونيتات سيدنى محاولة فى النقد العملى : فى تعارض مع هازلت الذى اعتقد أنها خامدة ومرهقة . لكن يبدو أنه يشك فيما إذا كان نظم هذه السونيتات «ينساب بنعومة وكياسة» أو ما إذا «كانت قد تحولت إلى صرخة مدوية أو تهجنت» (كما عبر هو نفسه عنها) «إلى موطئ لحوافر الجياد»[٣٧] . وهناك علاقة بسيطة بين مثل المجاز المستمد من معرفة حياة سيدنى والتجارب المادية كما أوحت بها ملاحظات سدنى عن « مطاردة سريعة » والسونيتات التى يقتبسها لامب نفسه على أنها المفضلة لديه : « بأى خطوات حزينة أيها القمر قد تسلقت السماوات » ؛ «تعال أيها النوم ، أيها النوم يا عقدة السلام المؤكدة» فما شأن مثل هذه الأبيات بالأبواق التى تدوّى

(٣٤) ألفريد ادوارد هوسمان (١٨٥٩ - ١٩٣٦) باحث كلاسيكى بارز وشاعر إنجليزى . أستاذ اللاتينية بجامعة كمبردج . له أشعار غنائية (المترجم) .

(٣٥) توماس فولر (١٦٠٨ - ١٦٦١) رجل دين إنجليزى نشر كتابه «تاريخ الحرب المقدسة (الحروب الصليبية)» فى ١٦٣٩ و«الدولة المقدسة والدولة الدنيوية» (١٦٤٢) و«تاريخ جامعة كمبردج» (١٦٥٥) (المترجم) .

(٣٦) جورج ويذر (١٥٨٨ - ١٦٦٧) شاعر وكاتب مسرحى انجليزى كتب هجائيات وقصائد رعوية (المترجم) .

(٣٧) المصدر السابق ، ص ٧٢٧ وما بعدها وخاصة ص ٧٤٢

وحوافر الجياد التي تطأ الأرض في عدوها ؟ هذا نقد انطباعي قد فقد كل اتصال بالنص .

والعروض التحليلية الصورية التي قام بها لامب مثل التي كتبها عن «نزهة» لوردزوث ومجلد « لاميا » الشعرى لكيتس ، هي خيوط ممتدة من مختارات مع تصريحات تشير إلى أفضليات . والعرض التحليلي الذي يلقى كثيرا من الإعجاب بكيتس الذي ينتقى الفقرات الجميلة من الشاعر الذى لم يكن معروفاً آنذاك لا يزال يصل إلى نتيجة مزيفة وهى أن قصيدة « إزابيلا » أفضل من «لاميا» و«عشية القديس آجنس »[٣٨] والقصائد على أساس أن «إعلان الشعور يستحق قدرا من الخيال »[٣٩] وهذا الحكم وكثير من الأحكام الأخرى تظهر رومانسية لامب الانفعالية والرأى الذي يذهب إلى أن الانفعال « هو الكل في الكل في الشعر »[٤٠] .

وبطبيعة الحال فإن لامب (أراد) أن يشير إلى الفقرات الجميلة وأن ينقل حميته لقرائه . لقد عرف أنه ليس صاحب نظرية بل حتى ليس ناقدا منتظما ؛ وهو بتعاطفه المعتاد يتحدث عن «عجزه عن كتابة عرض تحليلي وإدراج سرد لكتاب بأيّ طريقة منهجية : «إنني استطيع أن أستحسن بشدة أو أن أجادل بضلال في أجزاء : لكنني لا أستطيع أن ألتقط الكلي»[٤١] . وفى الوقت نفسه لقد أدرك أشكال القصور فى كل المختارات وكل القصاصات : « كم تبدو أعمال

(٣٨) قصيدة لكيتس كتبها عام ١٨١٩ (المترجم) .

(٣٩) المصدر السابق ، ص ٢٥٩

(٤٠) المصدر السابق ، ص ٧٠

(٤١) الرسائل ، المجلد الأول ، ص ٣٦٢

شكسبير الفخمة ضئيلة ومجردة عندما تفُصل بعنف من ارتباطها أو طرقها !.. وكل شيء في السماء والأرض ، في الإنسان وفي القصة ، في الكتب وفي الخيال ، أفعال بالاتحاد ، بالتجاور ، بالظروف ، بالمكان »[٤٢] . ولقد فهم لامب أيضا نظرية وردزورث وكولردج في التخيل الذي قال عنه (في فترة أسبق من أي مناقشات مستفيضة مطبوعة) إنه « يجمّع كل الأشياء في وحدة ... ويجعل كل شيء عضويا وغير عضوي ، يجمع الموجودات مع صفاتها ، يجمع الموضوعات وتجسّداتها ، يتخذ لونا ويحدث تأثيرا واحدا »[٤٣] .

وبعض (الملاحظات العابرة) للامب التي تتناثر عبر المقالات والرسائل قد تبدو لنا خاطئة ، لكن كراهيته لشيلي وبايرون ووصفه لمسرحية « فاوست » لجوته على أنها « قصة منحرفة غير لائقة عن الغواية » وموافقته على رأي وردزورث بشأن غباء « كانديد » لفولتير لا يمكن أن تدهشنا إذا عرفنا السياق السياسي والاجتماعي[٤٤] . ومع ذلك علينا أن نتفق معه عندما يثني على « البحار القديم »[٤٥] أو يوبخ وردزورث على نزعته التعليمية المفضوحة و « وضعه المستمر لعلامة توقّف ليظهر أين يجب أن نشعر »[٤٦] وأعظم نقد « ابداعي » للامب هو أشد نقداته غير المباشرة . ومحاكاته وتقليداته لبورتن وسير توماس براون بالنسبة « للانحرافات الجميلة » تظهر أنّ لديه شعورا

(٤٢) المصدر السابق ، ص ٢٨٥

(٤٣) هتشنون ، ص ٩٥ – ٩٦ ، في مقال عن هوجارث (١٨١١) .

(٤٤) الرسائل ، المجلد الثاني ، ص ٤٢٧ ، ص ٤٢٦ ، ص ٤١١ ، ص ١٣٧

(٤٥) قصيدة لكولردج ظهرت لأول مرة عام ١٧٩٨ في « قصائد غنائية » لوردزورث وكولردج . (المترجم) .

(٤٦) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٣٦ – ١٣٧ ، ص ٢٤٠ ، ص ٢٣٩

صادقا بأسلوبها وإن كان غير راغب أو غير قادر على تحديدها أو تحليلها عقلانيا [٤٧] .

إن هازلت لم تكن له عقلية نظرية وذات وعى ذاتى . لقد قام بدفاع مباشر عما سيُسمّى فيما بعد « النقد الانطباعى » : « إننى أقول ما أفكر فيه : وأنا افكر فيما أشعر به . ولا أملك إلاّ أن أتلقّى انطباعات معينة من الأشياء ، ولدى من الشجاعة بما فيه الكفاية لأعلن (بشكل فجائى) ماهيتها » [٤٨] . وهذا الاعتماد على الشعور الشخصى يجعله يدرك أن مهمة النقد هى بالضبط توصيل مثل هذه المشاعر . إنّه يريد « أن يقرأ مجموعة من المؤلفين مع الجمهور » عندما يعطى جمهوره محاضرات « على نحو ما أفعل مع صديق فأشير إلى فقرة محببة وأشرح اعتراضا، أو إذا حدثت ملاحظة أو نظرية أقرر هذا بتصوير الموضوع ولكن دون أن أتعب نفسى أو أحيّرها بالقواعد الصارمة والصيغ الجامدة للنقد التى لا تفيد بأى حال أى شخص » . وينتقص هازلت أيضا من الاهتمام بالتراث القديم : « إننى لا أعتقد أن هذه هى الطريقة لمعرفة الحرفة الرقيقة الخاصة بالشاعرية أو أن أعلمها للآخرين : فلا أعرف أن أبث روحها أو أن أوصلها » . وعلى أى حال فإنّ هازلت على الأقل بالتضمين يعيد الاعتراف بالنظرية فى إعلانه النهائى الايمان . « بكلمة واحدة لقد شفيت من الشعور بما هو حسن وأن أعطى سببا للإيمان الذى فىّ عندما يكون الأمر ضروريا وعندما يكون فى مكنتى » [٤٩] .

(٤٧) هتشنون ، ص ٥٦٦

(٤٨) هووى ، المجلد الخامس ، ص ١٧٥

(٤٩) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ٣٠١ - ٣٠٢

وممارسة هازلت طورت ونمّت مـا عند لامب . وخيـر ما عند هازلت من فقرات يمكن أن تسمى استثارات ، وبعضـها - مثل وصف كوميديا عصر عودة الملكية - يحاول أن يرسم صـورة للناس والأزياء : يا لها من نتيجة مـترتبة من الحـرائر وانتشـار العطور ! يا له من تألـقّ أقراط الماس وأبازيم الأحـذية ! (٥٠) وبعضهـا الآخر أشكال بارعة من السرد وإدراج المناظر أو الشـخوص من قراءة الكتب مثل قـائمة عـقود سكوت وقائمـة الموضوعات فى مـجلة « تاتلر » (٥١) والمناظر عند إيبليه (٥٢) ، والأخرى هى تنويـعات خيـالية بسيطـة - يوحى بها موضوع الكـتاب . وهازلت وهو يتحدث عن قـصيدة (الفصول) لـطومسون يستطيع أن يتـعرّف على « وهج الصيف وكـآبة الشتاء والوعـد الرقيق للربيع » وهكذا (٥٣) ويمكن وصف الشاعر القـديم أوسـيان باستـثارة منظـره الطبيعـى : « ضوء القمـر البارد ، والأشواك ، والفروع التى تتنهّـد وتُحدث حفيفـا أشبه بالبـوص الجاف فى ريح الشـتاء » (٥٤) . والمنهج فى أسوأ حـالاته ينحط إلى بلاغة متفجرة و (روميو وجولييت) تستثير « نور الحب الأرجوانى ، والصوت الفضى لألسن العشاق فى الليل وصـوت البلبل من بين شجرة الرمان » (٥٥) .

(٥٠) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ٧٠

(٥١) مجلة فصلية أصدرها أديب ولد فى دبلن هوستيل (١٦٧٢ - ١٧٢٩) فى أبريل ١٧٠٩ وكانت تصدر ثلاث مرات فى الأسبوع حتى يناير ١٧١١ (المترجم) .

(٥٢) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٤ ، المجلد السادس ، ص ٩٦ ، المجلد الخامس ، ص ١١٢

(٥٣) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٨٧

(٥٤) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٨

(٥٥) المصدر السابق ، المجلد التاسع ، ص ٨١

والمنهج فى أفضل حالاته يمكن أن يوحى ببعض خصائص الكاتب موضوع البحث : فيقال عن جرمى تيلور إنه « يخلط رؤوس الموت بزهور النباتات التى لا تذبل ، ويجعل الحياة عملية متجهة إلى القمر ولكن يتوجها بالأكاليل المزدهرة والمطر يضحى بالورود على دربه »[٥٦] .

والاجراء يعمل عمله فى الأغلب كلية عن طريق المجاز حتى لو كانت المحاولة لا تستدعى منظرا خاصا أو شخصية معينة بل بالأحرى لتحديد الأسلوب أو العقلية ، ومن ثمّ فإن جهد بن جونسون وعمله يجرى تصورهما عدة مرات أشبه بدودة أو حشرة [٥٧] . وفكاهة شكسبير توصف بأنها فقاعة ، شرارة ، بينما فكاهة جونسون « كما هى قاصرة على أنها صهريج من الرصاص حيث تتجمد أو تفسد ، أو تسير فحسب من خلال أنابيب وقنوات صناعية معينة لتلبى غرضا معطى » [٥٨] . زيادة على ذلك فإن فكرة الجهد قد تطورت فى علاقاتها بحبكات بن جونسون : « إن المؤلف فى تقدير ثقل حبكته يبدو وكأنه أستاذ توازن يؤيد عددا من الناس ويكوّم واحدا فوق الآخر على يديه وركبه وكتفيه ، ولكن بجهد جهيد من جانبه وبمجهود مؤلف للمشاهدين » [٥٩] . وعندما يلوح الجهد والكد لهازلت على نحو أكبر فإنه يلجأ إلى تشبيه العملية القيصرية : « إن ربات الشعر عند الشاعر دَنْ تعانى من آلام مبرحة ومخاضات مستمرة . ويجرى تخليص أفكاره بعملية قيصرية » . والمجاز نفسه ينطبق فى

(٥٦) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ٢٤٢

(٥٧) المصدر السابق ، ص ٣٨ ، ص ٢٦٢ ، الخ .

(٥٨) المصدر السابق ، ص ٣٩

(٥٩) المصدر السابق ، ص ٤٢ - ٤٣

كتاب آخر على سدنى : « كل أفكاره هى ولادات شاقة ومؤلمة ، ويمكن أن يقال إنه يمكن تخليصها بعملية قيصرية » [٦٠] . إن وضوح الأسلوب مقترنا بنقص المحتوى يمكن تصويره بمقارنته بالنبيذ . إن أسلوب سوذى « ليس له كيان أو كثافة النبيذ ، لكنه يشبه الخمر الأسبانية النقية » بينما أسلوب لامب « يتدفق صافيا وواضحا رغم أنه قد يتّخذ له أحيانا مجرى سفليا أو ينتقل من خلال أنابيب عتيقة الطراز » [٦١] . إن الطرق التى سبق استخدامها مع بن جونسون تُستخدم لتصوير ولع لامب بالأساليب المهجورة .

وتتزايد عينية المنهج وخصوصيته وهى تستجيب لذاكرة المؤلف الشخصية [٦٢] . ويقول لنا هازلت كيف أنه عند ساليزبورى بلين كان يعد محاضراته عن عصر إليزابيث وكيف أن الشخصيات من الكتب تبدو أنها تصاحبه فى نزهاته . وفى عودتى « أستطيع أن أشق طريقى إلى فندقى وأجلس بجانب الموقد المتأجج وأهزّ يدى مع السنيور أورلاندو فريسكو بالدو باعتباره أقدم معارفى . وبن جونسون وتشابمان والسيد وبستر والسيد هايوود هناك : إنهم يجلسون متحلقين يتناقشون فى ساعات الصمت التى ولتّ » [٦٣] . وأنديميون السعيد فى تمثيلية « ليلى » أثارت فى هازلت الرغبة فى أنه يستطيع أن يمضى حياته « فى مثل هذا النوم ، الطويل الطويل وهو يحلم ببعض الربّات السماوية الجميلة » . وهو يقتبس فقرة من بومونت ومن « المزيف » لفلتشر

(٦٠) المصدر السابق ، ص ٥١ ، ص ٣٢٠

(٦١) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ٨٤ ، ص ١٧٩

(٦٢) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ٢٣٥

(٦٣) المصدر السابق ، ص ٢٤٧

وهو ينفجر حماسة : « إن ما هو جدير بالحياة هو أن يكتب الانسان أو حتى يقرأ مثل هذا الشعر على هذا النحو أو يعرف أنه قد كُتبَ أو أن هناك موضوعات يُكْتب عنها ! » [٦٤] .

مثل هذا النقد يفيد فى أنه ينقل لنا أن هازلت قد سمى « تذوق » الأدب : الشعور بالمتعة الشخصية والصميمية والمعرفة العينية بالنص . إن مثال النقد المطبق لا يكاد يكون نقدا للمعرفة أو الحكم ، نقدا للنسق أو النظرية . إن الناقد - بالأحرى - يفيد كمرشد متحمس خلال معرض لوحات أو كمضيف فى مكتبة يرفع كتبه من على الأرفف ويشير إلى فقرات معضلة وحيث قد قرأها . وعندما يريد هازلت - كما يفعل كثيرا - أن يشخص ويحكم (ومن ثم يطور مهمة الناقد) يشرع بشكل غير مباشر . فهو - مثل أى ناقد آخر - يلتقط صفة عامة لكنه ينطلق ليلعب تنويعات عليها باستخلاص خيط كلى من المجازات والترابطات أو التداعيات ومن ثمّ فإن كراب هو هدف سخرية هازلت لما يسمى نزعته الطبيعية الحرْفية . يقول هازلت : « إن كراب يعطيك تحجر تنهيدة ، وينحت دمعة للحياة فى حجر » . وشخوصه تذكرنا بالمحفوظات التشريحية وبقطة محنطة فى زجاجة ، وشعره أشبه بمتحف أو محل أنتيكات [٦٥] . وهنا نجد أن ما كان يمكن أن يعد رأيا تجريديا قد أصبح محسوسا ويمكن تذكره بالاختصار ، إن هازلت فنان يحاول مهمة تحويل العمل الفنى إلى مجموعة مختلفة بالكامل من المجازات . وأحيانا لا تبدو النتيجة إلا ازدواجا زائدا فى وسيط أكثر تفككًا وأكثر دونية بشكل حتمى . وفى أحيان أخرى ينجح هازلت بالفعل فى المهمة

(٦٤) المصدر السابق ، ص ١٩٩ ، ص ٢٥٤

(٦٥) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٩٧

النقدية الأصلية فى عملية التشخيص والتقييم بإدراج تماثلات مجازية يكون من الخطأ استبعادها على أنها (مجرد) تماثلات . وواضح أن المنهج له أخطاره ونواقصه : إنه فردى جدا مثل كل الألمعيات الفنية ، ومن ثم لا يسمح بنمو مضطرد من ناقد إلى ناقد مما يشكل كيانا حيا من الفكر النقدى وهو معرض لخطر دائم هو فقدان الصلة بالموضوع . وعلى سبيل المثال فإن الحديث عن الشاعر الكسندر بوب الذى يقدره هازلت على نحو أكبر بكثير من الرومانسيين الآخرين يلخص التقابل بين الشعر الطبيعى والشعر الاصطناعى . ويقول هازلت إن الكسندر بوب « يستطيع أن يصف المرآة المستطيلة الشاملة التى لا تخطىء التى تعكس شخصية على نحو أفضل من السطح الأملس للبحيرة التى تعكس وجه السماء - إن قطعة من زجاج مستقطع أو مزدوج من الحلى تلمع ببريق وتأثير أشد من قطرات ندى بالآلاف تتألق فى الشمس »[٦٦] . ولكن هذا مضلل بطبيعة الحال على نحو تام لأن بوب لم يصف نفسه إطلاقا فى مرآة ، وقد تحدّث بالفعل نهائيا عن « البحيرات التى تهتز من النسيم الملتف » أو عن « الأنسجة المتآلفة للندى الشفاف »[٦٧] .

وأحيانا يدرك هازلت أن منهج الاستثارة له أخطاره : فهو ينقد حديث كولردج الانطباعى عن « جرة حفظ رماد الموتى » لتوماس براون ، ويشير إلى أن النص لا يدعمه بالمرة[٦٨] . لكن على النهج أن يمتد بعيدا وباتّساع ويبدو أنه

(٦٦) المصدر السابق ، ص ٧٠

(٦٧) « من أوبزا إلى أبيلار » ابسن ١٦٠ « اغتصاب القفل » ، المقطع الثانى ، ابسن ٦٤

(٦٨) هووى ، المجلد السادس ، ص ٢٤٠ - ٢٤١ يقتبس هازلت من رسالة لكولردج وقد كتب لمراسل مجهول بتاريخ ١٠ مارس ١٨٠٤ وقد نشرت فى مجلة بلاكوود ، العدد السادس (١٨١٩) ص ١٩٧ - ١٩٨ كولردج : أشتات من النقد » بإشراف رايسور (لندن ، ١٩٣٦) وخاصة ص ٢٧١

يتتصر نحو نهاية القرن التاسع عشر في الفقرات الأورجوانية عند والترباتر وأوسكار وايلد وفي الشخصيات المقصودة لأناتول فرانس وجورج سنتسبرى . وهي تتلبث في نقوش فان وايك بروكس .

وعلى أي حال فإن العمل النقدى لهازلت لا يوصف باستيعاب بهذا التحليل لمناهجه الخاصة بالمختارات والاستثارة والتشخيص المجازى والاستجابة الشخصية . فهناك مزيد من النظرية عند هازلت أكثر مما هو معروف بصفة عامة . وعلى الانسان أن يضع في اعتباره أنه في مقابل كولردج كان صحفيا للغاية وكان عليه أن يتعيّش من قلمه . وكانت لديه أيضا معرفة دائما باحتياجات وحدود جمهور الطبقة الوسطى التي يوجه إليها محاضراته . وعندما تحدث عن طبيعة الشعر لابد أنه شعر بقوة بصعوبة الموضوع التجريدى وجعله سائغا بشكل عمدى عن طريق الاستطرادات وضرب الأمثلة والتكرارات وليس من العدل أن نحكم على قدرات هازلت بالنسبة لتفكيره النظرى من هذه الأقوال المفككة والشعبية . لقد تعلّم درسا من النجاح السيء لكتابه التجريدى المبكر « عن مبادىء الفعل الانسانى » (١٨٠٥) . ولقد صمم فيما بعد ألاّ يكون تقنيا ومنهجيا وشبه شعبى . إن له علاقة مختلفة مع جمهوره عما كان عليه الدكتور جونسون أو كولردج أو لاهارب أو حتى أوجست فلهلم شلجل . إنه ليس القاضى ، ليس السلطة التي تنطق بحكم وضعه السلطوى . إنه ليس الشاعر الذى يدافع عن ممارسته أو الفيلسوف الذى يتأمل خصوصية مذكراته (حتى لو كانت منشورة) . إنه رجل متوسط يحاول أن يغرى جمهوره بأهمية الأدب ومتعته . إنه يشعر بقوة بمكانته الاجتماعية . وفي مقال عن « أرستقراطية الآداب » يستنكر سمعة الدارسين الطنانة (أى الناس الذين يعرفون اللاتينية واليونانية) الذين لم يكتبوا أى شيء أو لم يلتزموا بشيء إطلاقا . ويشعر

هازلت بأنّ المعرفة هى شىء غير شخصى : خاصية قابلية للنقل بينما العبقرية والفهم هما نفس الإنسان ، جزء لا يتجزأ من ذاتيته الشخصية [٦٩] . وهو يزعم مثل هذه الشخصية لنفسه ويدافع عن نفسه دفاعا حارا ضد الإدانة الشديدة من جانب جيفورد وآخرين الذين أنكروا عليه الحق فى التحدث عن المؤلفين الكلاسيكيين وهو يلجأ دائما إلى وضعه الاجتماعى البسيط ويفترض نقص التربية والتثقيف . إن الشعبية المغروسة بوعى لكتابات هازلت تلائم نظريته . لقد طالب بالخصوصية ولا يثق بالتجريد والنسق إلى حد بعيد وأحيانا يأخذ بالنزعة المتعددة الكاملة للحقائق: « أنا أعرف أنه يقال إن الحقيقة واحدة ، لكننى لا أستطيع أن أستنيم لهذا فيلوح لى أن الحقيقة متعددة » [٧٠] .

فلو كانت الحقيقة متعددة إذن فإنّ الشعر متعدد : « من السخف أن نفترض أنه لا يوجد سوى مقياس أو أسلوب واحد » [٧١] . إنّ الذوق ذاتى . وأحيانا يستجيب هازلت لأمثولة التذوق - وهناك غاية واحدة لهذا : « هناك أناس لا يتذوقون الزيتون - لكننى لا أستطيع أن أستمتع كثيرا بن جونسون » [٧٢] . لكن لما كان عليه أن ينظر فى مسألة الذوق بدقة أكبر اعترف بأنه يوجد معيار عام : « لا يجب أن يكون الذوق هذا وما يفعله بل ما (يجب) أن يسر بشكل كلى مفترضا أن يكون على الناس أن يوجهوا انتباها متساويا لأى موضوع وأن تكون لديهم نكهة مماثلة

(٦٩) هووى ، المجلد الثامن ، ص ٢٠٨

(٧٠) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٢٠٨

(٧١) المصدر السابق ، المجلد العشرون ، ص ٢٦٢ - ٢٦٢ ، ص ٢٩١

(٧٢) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ٢٩

لهـذا » [٧٣] . ويبـدو هازلت هنا غيـر قلق من جـرّاء مصطلح (النكهـة) أو صعوبـات الرأى الذى يذهب إلى أن « كل عصـر أو أمـة له معـياره الخاص » وأن الأدب « محصور فى حدود مـحلية وزمانية » [٧٤] وهى آراء تنهى كل نقد الأعمال القـائمة خارج زمان الإنسـان . وأحيـانا ما يبدو هازلت أنه يتنصّل من أى يقين بالنسـبة للنقـد . وهو ينطق بشكوكه عـما إذا كـان « أى إنسـان مـنذ عشرين عاما سيـفكر فى أى شىء عن أى من شعراء عصره » [٧٥] . لكن هذه حالة لابد أنها محاطة بصفة خاصة بالشك ولا تقبل المساومة .

إن مفـهوم هازلت عن الشعـر عادة مفـهوم فـضفاض ومـتنوع لدرجة أنه يحتـوى على تصـورات مختلفـة . وهـو فى دفاعـه عـن محاضراته عن الشعر (رسالة إلى وليم جيفـورد) الذى سخر منها بسبب تفككها وشموليـتها الكلية لتعـريفه يدرك هو نفسـه أنه استخـدم مصطلح (الشـعر) ليعنى ثلاثة أشـياء مختـلفة : « التأليف المُنْتِج ، الحالة الـعقلية أو الملكة التى تنتجـه ، الموضوع الملائم الذى يستدعـى هذه الحالة العقلية وذلك فى حالات مـعينة » . والشىء المشتـرك الذى يمت إلى هذه الآراء المتـعـددة هو « حـيـوية غـيـر عـادية فى الموضوعـات الخارجية أو فى انطبـاعاتنا المباشرة والذى يثـير حركة التـخيل فى العقل ويفضى من خـلال الترابط الطبيعى (أو التـشارك الوجدانى) إلى تناغم الصـوت والإيقاع الخـاص بالنظم فى التـعـبيـر عنه » [٧٦] . وهو يستطيع أن

(٧٣) المصدر السابق ، المجلد العشرون ، ص ٢٨٧

(٧٤) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ٢١٥ – ٢١٦

(٧٥) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٤٥

(٧٦) المصدر السابق ، المجلد التاسع ، ص ٤٤ – ٤٥

يستخدم أيضا كلمة (الشعر) بمعنى أفلاطونى والذى يبدو في معظمه بلا معنى فى إنشائه : « أينمـا يوجد معنـى للجمال أو القـوة أو التناغم كما فى حـركة موجة البحر وفي نمو الزهرة . . . يوجـد الشعر فى لحظة ميلاده » . حتـى أن « الخوف شعر ، والشعر خوف ، والحب شعر ، والكراهية شعر . والطفل هو شاعر فى الواقع ، عندما يلعب فى البداية لعبة الاستغماية . . . والبخيل عندما يخفى ذهبه » إنّ الجمـال جميعه ، والعاطفـة جميعها ، والإثارة جمـيعها هى شعـر ومن ثمّ فإننا جمـيعا شـعراء والشاعر يعـبر فحـسب عما يشـعر به هو والجميع على السواء (٧٧) .

وهكذا كـان على الشـعـر أن يوصف بشكل فـضـفاض فى إطار الحـيـاة الانفعاليـة للشاعر والقارئ يتـأثر به . إن الشعر هو الإثارة والاستـثارة ومزج ممارسـة الإنسـان لقواه الانـفعـاليـة . ونحن نحـب أن نطلق عنان كـراهيـتنا واحتـقارنا ، ونحن نحب أن يكون لدينا إحسـاس بالقوة المصطبغـة بالعظمة ، وهذا شرح يجـد هازلت أنه كاف لإدراج لذتنا فى التراجـيديا . ولكن هازلت يجد فى موضوع آخـر نظرية مختلفة نوعا : إن التراجـيديا « تستنفد الرعب أو الشفقـة بإطلاق مطلق لها » (٧٨) . وفى هذا النثر الملتـبس لما جاء عند أرسطو فإن استثارة الشعر تفيد في الحـاجة السيكولوجية للتخلف أو التعويض أو خداع الذات . وهازلت - بشكل قـد يرضى الفرويديين - « يعكس أن الشـعراء هم عادة ضعاف فى التكوين وأنهم مسـترخون وعصبيون وكثيـبون ومن ثم يبحثون

(٧٧) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١-٢ ، المجلد التاسع ، ص ٤٥

(٧٨) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٥

عن الراحات التأملية » [٧٩] . إنهم يبحثون عن تعـويض لأشكال القصور التى تفرضها الطبيعة عليـهم : بايرون بسبب قدمه المشوهة ، والكسندر بوب بسبب تقوس عموده الفقرى . إن المؤلفين « يبذرون الشوفان الشيطانى الخاص بهم فى كتبهم ويأخذون أنغامهم فى النظـرية » [٨٠] ، ومـن ثم فإنّ الشعراء حالمـون : « إن الشعـر يسـتقرّ فى يوتوبيا دائمـة خاصـة به » والتخـيل « يعـرض الأشياء لا كمـا هى فى ذاتهـا بل على نحو ما نعّـد لها الأفكار والمشاعـر الأخرى فى تنـوع لا متناه مـن الأشـكال وتركيبات القـوة » [٨١] . إن الشعر خيال « مكون مما نرغب فى أن تكون عليه الأشياء » ، إنه « نظم خـيالى قائم على خلفية من أشـد ترابطـات الأفكار قوة وصميمية » [٨٢] ، وإن هذه الأفكار تشكل إلى حد كبيـر نسـقا متمـاسكا يثيـر اهتمام عـصرنا . . إن الشعر تعـويض ، تخفّف ، حلم يقظـة ، تحقق رغبة . غير أن هازلت يقول أيضـا إن الفن محاكاة للطبيعة ، طريقة للمـعرفة ، استـبصارا بالواقع . وهو بصـفة خاصة فى كـتاباته عن فن التصـوير يؤكد بـاستمرار تبعيـة الفن للطبيعة ، وضرورة الخـضوع لها : « إن كل شىء هو فى الطبيـعة وكل ما يفعله الفنان هو أن يـجده » ، « إن الانسان بدل أن يضـيف إلى المخـزون أو يبـدع أى شىء . . . لا يسـتطيع إلا أن يرسم

(٧٩) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٥٨

(٨٠) المصدر السابق ، المجلد ١١ ، ص ٣٠٨ ، ص ٢٣٦

(٨١) المصـدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ١٥١ ، المجلد الخـامس ، ص ٤ هل هناك خطـأ فى الطبع بحـيث أن الصواب هو « مشاعرنا » بدل « المشاعر الأخرى » ؟

(٨٢) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٠ ، ص ٢١١

نسخة ضعيفة غير كاملة »[٨٣] ، بل إنه توجد حتى فقرة عاطفية بشكل لا يصدق عن عندليب وتيار من الفرح يتدفق من حلقه . وهذا الغناء يفضل على غناء المرأة ، وغناؤها بدوره يعد أكثر طبيعية من الموسيقى المعزوفة على آلة [٨٤] .

وهكذا نجد أن هازلت معاد بالقطع لنظرية رينولدز عن إضفاء الطابع المثالى وخاصة رأيه القائل إنّ الفنان المصور يجب أن يجرّد شيئا مثل الوسيلة الممثلة المعروضة من الطبيعة[٨٥] . وهازلت فى نظريته عن فن التصوير يقترب جدا من تزكية النزعة الطبيعية الدقيقة ، لكن صياغاته تنحرف دائما وتتغير ، وكثيرا جدا ، خاصة فيما يتعلق بالأدب ، وهو يدعو إلى الرأى القائل إن الفن يجب أن يستهدف إعادة تقديم « الخصائص » ، تقديم الجوهرى فى الشىء الجزئى . وعلى أى حال فإن هذه الماهية للشىء المفرد تُدْرك أيضا على أنها موجودة فى نسيج التداعيات والتراسلات بل وحتى الرموز . وهكذا نجد فى هازلت كل الإجابات المختلفة فى التراث موجهة إلى التساؤل عن علاقة الفن بالطبيعة . إن النزعة الطبيعية هى فى معظمها نسْخ حرفى ، استبصار بالتعاطف الوجدانى الانفعالى فى طابع خاص للشىء ، وأخيرا حدس فى النسق الكلى للطبيعة ، فى معناها العام بالنسبة للإنسان . ويحدد هازلت العبقرية الأصلية على أنها قوة إعطاء بعض ملامح الطبيعة ، إعطاء « ماهيتها الخاصة » . ومع هذا فإنه يرفض على

(٨٣) المصدر اسابق ، ص ٣٠٠ ، ص ٢٩٨

(٨٤) المصدر السابق ، المجلد ١٩ ، ص ٧٧

(٨٥) خاصة المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٣١٧ وما بعدها ، المجلد الثان عشر ، ص ٧٧ وما بعدها ، المجلد العشرون ، ص ٣٠٢ وما بعدها .

أساس وجود تناقض فى الحدود والألفـاظ - الأطروحة القائلة إن الفن يستطيع أن يجسّـد التجريدات ؛ وهو يهـاجم باستـمرار التعـميمـات فى الفن لصالح استقراء الجزئيات . ويقول إن « المثالى ليس بصفة عامة حصن الشعر »[٨٦] .

ومصطلح « الاستـمتاع » فى نظرية هازلت لا ينطبق فحسب على حـمية الفنان ، فإنه أيضا « قوة أو عاطفة تحـديد أى شىء » ، إنه حقيقة الطابع الذى ينبعث من حقيقـة الشعور . فمثلا ، إن شخوص ميكلأنجلـو لهـا « استمتاع » فى مصطلح هازلت[٨٧] ، ولهذا فإن التـخيل هو ملكة الحدس بطابع الشىء ، قوة التشارك الوجدانى على نحو ما يمكن أن نقول إنه قوة التوحيد من الكائنات الأخرى . وبينما نجد أن أقوال هازلت عن الشعر باعتباره الفيض والتعويض ، الحلم ، النسج الخيالى الذى يوحى بمثال الشاعر الذاتى ، فإنه فى أحيان أخرى وعلى نحو واضح يتصور - بتأكيد أكـبر - أن الشاعر يجب أن يكون المتعاطف الكلى الخالى الفردية والذى يندمج فى موضوعاته . وبطبيعة الحال فإن شكسبير هو مثاله الأكبر . وهازلت مثل كـولردج يقارن فن شكسبير بفن من يتكلم من بطنه « ليس عليـه إلا أن يفكر فى شىء ليكـون ذلك الشىء . . . إنه لم يكن شـيئا فى ذاته ، لكنـه كل ذلك الذى عليه الآخرون ، أو قد يكونون عليه » ، « إنه بروتيوس العـقل الإنسانى »[٨٨] . وهكذا يعزو مكانة أدنى نسـبيًا للنمط الآخر : الشاعر الذاتى ، الأنانى ، والذى عنده إنما يمثله خير تمثيل وردزورث ،

(٨٦) المصدر السابق ، ص ٢٩٧ ، ص ٣٠٢ - ٣٠٥ ، المجلد الثانى عشر ، ص ٤٤ وما بعدها بالنسبة للهجوم على التجريد .

(٨٧) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٧٧ - ٧٨

(٨٨) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٥ ، ص ٤٨ ، ص ٤٧ ، المجلد الثامن ، ص ٤٢

بل إنه حتى يشكو بتناقض واضح لعديد من أقواله الأخرى أن « الخطأ الأكبر للمدرسة الحديثة فى الشعر (أى الرومانسية) هو أنها تجربة لقصر الشعر على مجرّد تدفق للحساسية الطبيعية » (٨٩) .

وإن التقابل الذى يرسمه بين بايرون وسكوت هو أيضا قائم على مثل هذا التفضيل لما هو موضوعى . إن سكوت ينال الثناء لأنه « ينظر إلى الطبيعة ويراها ويستمع إليها ويشعر بها ويؤمن بأنها موجودة قبل أن يتم طبعها وتصويرها » ، بينما بايرون لا يفكر إلا فى نفسه (٩٠) ، إن سكوت ليس إطلاقا « ذلك الكيان غير الشفاف المتطفل الواقف فى طريق شمس الحقيقة والطبيعة والذى يحجبها » (٩١) ، بينما شخوص بايرون : جياور وكورسير والطفل هارولد هم هم نفس الشىء ، وواضح أنهم كلهم هم نفسه هو . لكن الاختيار ليس كامل الوضوح والتحديد .وهو يندد بسكوت بسبب نقص الشعور ويمدح بايرون لأن له (شيطانا) « وذلك هو الشىء التالى لأن يكون الانسان ممتلئا بالله » (٩٢) . وسكوت « لديه كل القوى الممنوحة له من الخارج – وربما ليست لديه أى قوى مماثلة من الداخل . وكثافة الشعور ليست متماثلة لتمييز الصور المجازية » (٩٣) . ومن هنا فإن الشعر يجب أن يكون عاطفة ، لكن خير الشعر هو العاطفة

(٨٩) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٤٤ ، المجلد الخامس ، ص ٥٣

(٩٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى عشر ، ص ٣١٩ – ٣٢٠

(٩١) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ٤٠١

(٩٢) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٥٣

(٩٣) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ١٢٨

الموضوعية : « إن أكبر قوة للعبقرية تتضح فى وصف أقوى العواطف » [٩٤] . هكذا يقول وهو يشير إلى « الملك ليـر » . و « لير » الذى يصـفه هازلت فى الذروة العليـا لتمثيليات شكسـبير لانفـترض فـيه أنه تعبير عن الانفـعالات الشخصية .

هذا التصور للشاعـر على أنه إنسان متعاطف ومصّـور للعواطف الانسانية هو على أى حال مناسبـة تتعدّل بها المفاهيم الأكثـر تظاهرا عن دور التخيل . ويرد هازلت للقاموس الاصطلاحى عن النظرية الترابطـية كثيرا من الأفكار عن التخيل التى لم يستطع أن يتحدث عنها وردزورت وكولردج إلاّ وهما فى أقصى حالاتهـما عظمة ورفـعـة . وهو يستطيع أن يقـول - مثل شلى - إن « الفن يمكن أن يقال إنّه يرفع الحجـاب عن الطبيعـة » [٩٥] وهو يقتبس « دير تنترن » عن « رؤية حياة الأشياء » ويطبق هذا على « الحس الباطنى ، والحدس الأعمق للطبيعة » [٩٦] ، وهو يتحدث عن التصور الحدسى للتماثلات الخفية للأشياء ، أو - كـما يمكن القـول - هذه الغـريزة الخاصـة بالتـخيل » والتى « تعـمل لا شعـوريا مثل الطبيـعة » [٩٧] . بل إنه يسمـى الفن اكتشـافا لنسيـج الترابطات والتداعيات » . « إن الشعر الحـقيقى ، أو الشعر بأقصى ذروة لا يمكن أن ينتج إلا بحل النسيج الحقـيقى للترابطات والتداعيات ، التى كـانت قد التفّت حول

(٩٤) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٢٧١

(٩٥) المصدر السابق ، ص ٧٤

(٩٦) المصدر السابق ، المجلد الثانى عشر ، ص ٧٩

(٩٧) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ١٠٩ ، المجلد السادس عشر ، ص ٨ - ٩

أى موضوع من جانب الطبيعة ، وظروف الانسانية التى لا يمكن تجنبها »[٩٨] . وهذه العبارة الأخيرة تسمح لهازلت أن يؤازر بولز[٩٩] مع بايرون وأن يصادق على الرأى الذى يذهب إلى أن هناك مادة موضوع شعرية متميزة وإن كان هذا أمرا صعبا بالنسبة لأسسه السيكولوجية الخاصة به . إن هازلت يستطيع أن يصادق على الفكرة القائلة إن « الطبيعة هى أيضا لغة . والموضوعات مثل الكلمات ، لها معنى ، والفنان الحقيقى هو مفسّر هذه اللغة » . وكل موضوع هو « رمز للعواطف وحلقة فى سلسلة وجودنا اللامتناهى »[١٠٠] . وهكذا يوجد شىء أشبه باللغة الرمزية للطبيعة . بل إن هازلت يتوصل إلى التوحيد بين « الحقيقة والطبيعة والجمال » على أنها « فى أقصاها هى أسماء مختلفة لشىء واحد » . فإذا كان الفن هو الادراك الحسى للحقيقة ، « أى تطور أو تواصل المعرفة » إذن فإن الجمال هو الحقيقة ، هو الجمال الحقيقى[١٠١] . والتوقف عند « قصيدة عن جرة حفظ رماد الموتى اليونانية » لكتيس مباشرة فى هذه التأملات يفيد كتعليق ، إن لم يكن كمصدر .

وهكذا يربط هازلت التداعيات بمذهب (إن كان فى استطاعتنا أن نقول هذا) لتخيل كتعاطف مع الماهية المميزة للأشياء . بالإضافة إلى هذا نحن نجد

(٩٨) المصدر السابق ، المجلد التاسع عشر ، ص ٧٥

(٩٩) وليم ليسل بولز (١٧٦٢ – ١٨٢٠) رجل دين وشاعر إنجليزى من الذين أحيوا الشعر الطبيعى . له أربع عشرة سوناتا (١٧٨٩) – (المترجم) .

(١٠٠) المصدر السابق ، ص ٨٢ – ٨٣

(١٠١) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٧٥ ، المجلد الثانى عشر ، ص ٣٣٤

حتى آثارا من الرأى الرمزى لرفاق هازلت الرومانسيين وكل التركيز فى هذه النظريات يقع على العمليات الذهنية ومعدّات الفنان : العمل نفسه لا يكاد يدخل فى المناقشة .

غير أن لدى هازلت أيضا آراء محددة عن أهمية الصوت فى الشعر ، وبسهولة يقام جسر بالأحرى يمتد من العملية السيكولوجية إلى موسيقى النظم . وهو فى دفاعه ضد جيفورد [١٠٢] يتخيل « حركة التخيل فى العقل ، وقد قادها الترابط الطبيعى أو التعاطف إلى تناغم الصوت وتكييف النظم فى علّيّة التعبير عنه » [١٠٣] . إن موسيقى العقل يجرى تلبيتها والتعبير عنها بموسيقى اللغة . وهناك علاقة وثيقة بين الموسيقى والعاطفة العميقة الجذور . « إن المجانين يغنون . وغالبا مع التجسيد وهو ينساب بشكل طبيعى إلى التنغيم يبدأ الشعر » . وهذا الارتفاع العاطفى للأعماق يعد كافيا من أجل النظم ، من أجل خلط مدّ النظم « مع مد الوجدان المتدفق والمدوّى وهو يصطخب » [١٠٤] . وهذه النظرية الفسيولوجية والسيكولوجية الغامضة المستمرة من المعتنقين فى القرن التاسع عشر للنزعات البدائية يطرحها هازلت لكولردج برقة كبديل عن تعريف كولردج للشعر [١٠٥] . ولكنْ علينا حينئذ ألا نبحث عند هازلت عن المهارة التحليلية أو حتى الاهتمام العميق بنسج العمل الفنى .

(١٠٢) وليم جيفورد (١٧٥٦ - ١٨٢٦) ناقد أدبى وشاعر إنجليزى له هجائيتان عامى ١٧٩٤ ، ١٧٩٥ وهو من أتباع المدرسة القديمة فى النقد ويكره المتطرفين المجددين (المترجم) .

(١٠٣) المصدر السابق ، المجلد التاسع ، ص ٤٥

(١٠٤) المصدر السابق ، المجلد الخامس ص ١٢

(١٠٥) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ١٣٦

وبصفة عامة فإن وجهة نظر هازلت تجاه الشعر القائم على الفطنة والمجاز الطريف هى وجهة نظر سلبية . إنه يفتتح محاضراته الرائعة « محاضرات عن كتاب الكوميديا الانجليز » بتأملات استهلالية عن الفطنة والفكاهة محاولا أن يميز بين ثلاث درجات ، المضحك ، والساخر ، والمتهكم . إن الفطنة تعد « نتاج الفن والخيال »[١٠٦] ، لكن الفروق تظلّ غائمة وغامضة : إنها سيكولوجية وليست مركزة على استخدام الفطنة والفكاهة فى الفن وإن كان قد حدث أن قام هازلت بتحليل قصيدة « هدبراس »[١٠٧] لبتلر أن عدّد أمثلة على الفطنة وفق التصنيفات البلاغية[١٠٨] . وهازلت وهو يناقش الشعراء الميتافيزيقيين بصفة عامة ينقدهم نقدا مريرا بسبب الغموض والتجريد العقلى ، وهو يعرض النظرية الكلاسيكية الجديدة القياسية للمجاز . إن المقارنة يجب أن تتم دائما مع شىء أكثر جمالا فى الطبيعة أو مع شعور يمس الإنسان على نحو أشد وليس العكس على الاطلاق[١٠٩] . وهذه الحجة تستخدم أيضا ضد أسلوب سدنى فى « أركاديا »[١١٠] وهو كتاب يقتبس منه هازلت باستمرار كمثال على الاصطناع والفتور والحماقة العقلية[١١١] . ولكن هازلت يدرك فى أوقات

(١٠٦) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ٨ ، ص ١٥

(١٠٧) هدبراس أصلا هو عاشق أليزا فى قصيدة « الملكة الجنية » من تأليف سبنسر . وفى هذه القصيدة نفسها هو ملك أسطورى لبريطانيا . وقصيدة بتلر (١٦١٢ - ١٦٨٠) نشرت أجزاؤها بين ١٦٦٣ ، ١٦٧٨ والجدير بالذكر أن « هدبراس » يعنى أيضا نوعا معينا من الهجائيات التى ظهرت فى إنجلترا . (المترجم) .

(١٠٨) المصدر السابق ، ص ٦٣ - ٦٤

(١٠٩) المصدر السابق ، ص ٥٠

(١١٠) رواية من تأليف سدنى كان قد بدأها عام ١٥٨٠ لتسلية أخته كونتيسة بمبروك ، ولكن لم تنشر إلا عام ١٥٩٠ بعد وفاته . ورأيه فيها لم يكن بالرأى الحسن ، ويقال إنه طلب وهو يحتضر بضرورة إبادتها . (المترجم) .

(١١١) المصدر السابق ، ص ٣٢٠

أخرى أن المجازات الطريفة ليست متناقضة بالضرورة مع الإحساس . ويجرى الدفاع عن بترارك بحجة تاريخية : فإنّ الأسلوب الخاص بالعصر المدرسى الوسيط كان طبيعيا بالنسبة له ، « إن كل الحذلقة ليست عاطفية » [١١٢] . فإذا صممنا من أجل تفسير استحسان هازلت لبترارك مقابل تنديده للشاعر دَنْ وسدنى فإننا - افتراضا - سنرجع إلى انطباعه الذاتى عن الإخلاص أو إلى التأمل التاريخى من أن النزعة المدرسية كانت طبيعية فى العصور الوسطى ، لكنها كانت تصنّعا بعد عهد الاصلاح . وفى التطبيق اقتبس هازلت بعض الأبيات من دَنْ مع الاستحسان ، وأحب الكثير مما عند كولى . ولقد كان بعد بولز واحدا من أوائل من اعجبوا بمارفل [١١٣] . وهازلت يقتبس من « إلى سيدتى الحييّة » [١١٤] ويدرج مختارات وافرة من مارفل فى كتابه « نخبة من الشعراء الانجليز » [١١٥] (١٨٢٤) .

وإن اهتمامات هازلت الرئيسية ليست صورية أو أسلوبية . فهو فى مناقشته لتمثيليات شكسبير يتركز عنده كل شىء على تحليل الشخوص . وكتابه

(١١٢) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ٤٣ - ٤٤

(١١٣) أندرو مارفل (١٦٢١ - ١٦٧٨) شاعر وسياسى إنجليزى من كبار الشعراء الميتافيزيقيين . كتب عن الطبيعة والحديقة والحياة الريفية والموضوعات السياسية والأخلاقية . من قصائده « تعريف الحب » ، « العيون والدموع » ، « أفكار فى حديقة » (المترجم) .

(١١٤) قصيدة من تأليف أندرو مارفل (المترجم) .

(١١٥) هوو ، المجلد السادس ، وتشمل المختارات « برمودا » ، « حورية إلى ولد الظبى » ، « الحديقة » ، « على قطرة ندى » ، « المتحف » ، « إلى سيدتى الحيية » ، « على التل والأيكة عند بيلبورو » ، « قصيدة مصطبغة بصبغة هوراس » ، وهى مختارات موفقة للغاية .

« شخوص تمثيليات شكسبير » (١٨١٧) كتاب غير ناضج نسبيا . وكثير مما فيه ليس إلا اقتباسات تتخللها ملاحظات متحمسة وشخصية . ولا توجد إلا استضاءة واهنة فيما يقوله والذى يخلط - كأن عن عمد - الخيال بالواقع : « يكاد يكون لدينا تأثر شديد وعاطفة تجاه (إموجين) [١١٦] فعندها عاطفة نحو بوستوموس » [١١٧] وكذلك الملاحظات عن ديدمونة بطلة مسرحية (عطيل) والتى توحى بالفسق كدافع لزواجها من المراكشى [١١٨] قد تكون ملائمة إذا ما طبقت على موقف حياتى حقيقى حيث تنطبق بصيرة هازلت الواقعية على العلاقات الجنسية ، لكنها لا تنطبق بالمرة على ديدمونة بطلة التمثيلية :

إنها فتاة ليست جسورة بالمرة :

لها روح هادئة وساكنة ، حتى أن حركتها تحمر خجلا من ذاتها [١١٩] .

وهى ليست لحما ودما فعلين ، بل هى شخصية درامية ومع هازلت نحن لسنا بعيدين عن كتب مثل (أنوثة بطلات شكسبير) أو مناقشات عن المسألة الشهيرة : « كم طفلا لدى السيدة ماكبث ؟ » . ولأن هازلت ليس لديه إحساس كاف بالتفرقة بين الفن والواقع فإنه يتأرجح على حافة مثل أشكال العبث هذه .

(١١٦) زوجة بوستوموس فى مسرحية شكسبير (سمبلين) ، وهى مسرحية مثلت عام ١٦١٠ أو ١٦١١ وطبعت لأول مرة عام ١٦٢٣ وهذه الزوجة ابنة سمبلين ملك بريطانيا (المترجم) .

(١١٧) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ١٨٠

(١١٨) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢١٧ ، المجلد العشرون ، ص ٤٠١

(١١٩) عطيل ، الفصل الأول ، المنظر الثالث ، ص ٩٤ - ٩٦ اقتبسها هازلت نفسه ، هوو ، المجلد الرابع ، ص ٢٠٥

وكتابه (شخوص تمثيليات شكسبير) مشبّع في جانب منه بوجهة نظر في الفن على أنه مجرد نسخة من الواقع . وهو يعلن أن مسرحيتي شكسبير « أنطونيو وكليوبترا » و « هاملت » هما نسختان من الأحداث الحقيقية وهو يعلن هذا على نحو باعث على الدهشة . و « هاملت » هو « نسْخ دقيقٌ لما قد يُفترض فيه أنه حدث في بلاط الدينمارك في زمن سحيق محدد »[١٢٠] . ولكن مرة أخرى يقال لنا حينئذ « إنه (نحن) الذين نكون هاملت » . ويوصف هاملت على أنه بطل رقيق العقل مشابه لبطل جوته أو ماكنزى[١٢١] « مليء بالضعف والسوداوية ، وهو أشد الناس الكارهين للبشر »[١٢٢] . وهذا يعنى حمل الشخصية المصدرة إلى زمن الإنسان . وهناك تعاطف وتوحّد هنا ، وهو يظهر بشكل ما أيضا عندما يقوم هازلت بإنقاذ شيلوك بطل مسرحية « تاجر البندقية » لشكسبير لأول مرة - على ما أعتقد - فى تاريخ شكسبير . إنه يقف فى صفه ويشفق عليه ويعتقد أنه « يصعب أن ينصفه قضاته »[١٢٣] . وهازلت يكون فى أحسن حالاته عندما يصف إياجو على أنه « هاو للتراجيديا فى الحياة الواقعية » والذى لديه « هوس بالمكر والتآمر » ، « وهو نشاط عقلى مريض »[١٢٤] . وفطنة هازلت السيكولوجية تشعّ عندما يتناول شخصية لديها دافع معقد غامض للغاية . ورسمه لشخصية إياجو يفوق وصف كولردج

(١٢٠) هوو ، ص ٢٢٨ ، ٢٣٣

(١٢١) هنرى ماكنزى (١٧٤٥ - ١٨٣١) روائى اسكتلندى ، من مؤلفاته « رجل الشعور » (١٧٧١) ، رجل العالم (١٧٧٣) - (المترجم) .

(١٢٢) المصدر السابق ص ٢٣٢ ، ص ٢٣٧

(١٢٣) المصدر السابق ، ص ٣٢٠

(١٢٤) المصدر السابق ، ص ٢٠٧ ، ص ٢٠٩

« لسوءاته التى بلا دافع » أو المحاولة الأخيرة لفكر بروك للتعاطف مع إياجو باعتباره رفيقا طيبا أساسا .

ولدى هازلت - أكثر من أىٍّ من معاصريه الانجليز - وعى شديد بالعلاقات بين الأدب والمجتمع وحس تاريخى قوى . ورغم أنه ليس مستعدا للغاية لتناول الأدب كوثيقة اجتماعية فإنه يستطيع أن يقول إن « جوزيف أندروز »[١٢٥] هى « عمل إحصائى كامل » وأن يمدح دقة تصوير العادات التى نتلقّاها من الروايات الإنجليزية فى القرن الثامن عشر[١٢٦] . وأحيانا يظهر هازلت على أنه صاحب نزعة جبرية صارمة بالنسبة لأسباب الأدب رغم تمجيده المعتاد للعبقرية . والعبارة القائلة إن « العقل الإنسانى يطفو على مدٍّ من (الظروف) العظيمة » إذا ما أُخذت فى حد ذاتها قد تكون حميدة بشكل كاف ، لكنها قد تعنى بالنسبة لهازلت أنه لا يوجد عقل مفرد يمكن أن يقاوم « الآلة المتسعة للعالم » وأن « الشاعر لا يستطيع أن يفعل شيئا أكثر من طبع عقلية عصره على أعماله »[١٢٧] . « ابن عصره » هو الشعار المتأخر للرومانسيين الفرنسيين ويجرى تصوره على أنه واجب وضرورة معا . « إذا كان الأدب فى زماننا قد اتخذ له هذا المَنْحَى المنسرب إلى قناة نقدية أفليس هذا برهانا افتراضيا على أن عليه أن يفعل على هذا النحو »[١٢٨] . وإن نزعة التجريد باعتبارها الروح الحاكمة للعصر تفسّر انهيار

(١٢٥) رواية كتبها فيلدنج عام ١٧٤٢ واسمها بالكامل « تاريخ مغامرات جوزيف أندروز وصديقه السيد أبراهام آدامز » . (المترجم) .

(١٢٦) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ٥ - ٦ ، المجلد السادس ، ص ١٠٦

(١٢٧) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ٢١٨ ، المجلد الخامس ، ص ٩٦

(١٢٨) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ٢١٢

الدراما [١٢٩] . إن عبقرية الشاعر يجب أن تتعاون مع عقلية العصر أو القُطْر . « ومهما تكن الاستجابة للتخيل فإنها يجب أن تستقر على شعور غير منقسم وعلى تراث لايدحض وعلى إيمان كاثوليكى » [١٣٠] . وهذا القول هو قول باعث على الدهشة يصدر عن رجل غير ممثل هو نفسه فى الحياة وفى السياسة .

وهازلت وهو يمتدح العصر الإليزابيثى إنما يمتدح النزعة الإنجليزية فيه ويمجّد تأثير عصر الإصلاح لأنه عصر أبدى حفاوة بالناس . إنه يتحدث عن العبقرية الطبيعية للبلاد والتى أعطت وحدة واتجاها عاما لكل العلل المختلفة التى تساهم فى ازدهار الأدب الإليزابيثى . وشكسبير هو جزء من عصره : «إن عصره كان ضروريا بالنسبة له » . « إنه يتغاضى عن الإعجاب بالطنطنة ويقودها فى الوقت نفسه ، لكنه يفعل هذا من أرضية العصر الذى عاش فيه » . لقد كان « واحدا من جنس العمالقة ، لقد كان أطولهم وأقواهم وأكثرهم رشاقة وأكثرهم جمالا » [١٣١] . إنه لم يكن خارجا على عصره كما أراد كولردج .

وعلى أى حال ففى كتابين لهازلت هما « محاضرات أساسا عن الأدب الدرامى فى عصر اليزابيث » (١٨٢٠) و « روح العصر » (١٨٢٢) - وهذا الكتاب الأخير يحتوى على صور لمعاصريه · لا يوجد سوى تحليل واهن لروح العصر المهيمنة . إن الخطة جامدة ، ويصعب أن توجد أى استمرارية بين

(١٢٩) المصدر السابق ، المجلد الثامن عشر ، ص ٣٠٥

(١٣٠) المصدر السابق ، المجلد التاسع عشر ، ص ٢٩

(١٣١) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ١٧٥ ، ١٨٠

المقالات . والتصور التاريخى الرئيسى للعصر الإليزابيثى هو نفسه التصور الأساسى عند وورتن : « إن عصر الفروسية لم يكن قد ولّى آنذاك » . إن حياة الإنسان كانت أكثرا امتلاء بالمكائد والشراك . لقد كان هناك « المزيد من أشكال الحب التعسة أو الأنداد » . وكانت لا تزال « هى الحدود على حافة الدولة الهمجية »[١٣٢] . والافتراض الضمنى هو أن « أشكال التقدم الضرورية للحضارة غير محبوبة بالنسبة لروح الشعر »[١٣٣] . ويناقش هازلت عدة مرات السؤال : « لماذا لا تكون الفنون تقدمية ؟ » هناك أشكال تقدم فى التكنولوجيا والحرية السياسية والعادات وهذا شىء ، لكن أعظم الشعراء وخيرة الفنانين المصورين « تظهر فى التو بعد ولادة هذه الفنون وتعيش فى حالة للمجتمع الذى كان همجيا بالمقارنة فى المجالات الأخرى »[١٣٤] . والاستجابة للعبقرية ، الاستجابة للمشاعر باعتبارها مستقلة عن التقدّم الاجتماعى ، والاستجابة لمزايا الخاطر الأول ، والاستجابة للقرب من الطبيعة ، والاستجابة لنقص التراث المعوق هى من الأمور الشائعة لمدة قرن على الأقل لكن مثل هذه الخطاطية التطورية البدائية لا يجرى عرضها حقا على يد هازلت فى كتاباته الأخرى ، إنه يرسم خطاطيات مختلفة للتطور وهى تواجه فحسب بشكل غامض انهيارا مضطردا فى التخيل . وخطاطية هازلت فى « المحاضرات » عن تاريخ الشعر الإنجليزى هى تطور لخطاطية وورتن . وهو يرى تتابعا من شعر التخيل (فى عهد إليزابيث) إلى شعر الخيال (فى عهد شارل الأول) إلى شعر الفطنة

(١٣٢) المصدر السابق ، ص ١٨٩

(١٣٣) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٩

(١٣٤) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ١٦١ ، المجلد الثامن عشر ، ص ٥ ، ص ٧

(فى عـهد تشـارلز الثانى والملكة آن) إلى شـعر مـا هو شائع مـبتـذل (فى عهدجورج الأول) وأخيرا إلى شـعر التناقض الظاهرى المفروض فيه أنه ازدهر منذ الثورة الفرنسية (١٣٥) . وهو فى مناقشته للرواية يحاول أن يقيم تغيراتها من جرّاء التأثيـرات الاجتماعيـة : فالتتابع فى عـهد هانوفر (١٣٦) أعطى مزيدا من الذوق الشعبى للأدب والعبقرية . وعصر جورج الثانى كان عصر أشباه الأدب : « إن السطح الكلى للمجـتمع قد تحـول إلى زخرفات وزوايا حادة امـتدت إلى أردية العـصر ونزهاتهم فـوق الأرض المفروشة بـالحصبـاء والحواجـز المسيّـجة بالشجيرات المطوقة » . والرواية فى عهد جورج الثالث تشارك فى فوضى هذه الأزمنة (١٣٧) .

وأكثر نظريات هازلت تطورا هى محاولته أن يرصد التغيرات التاريخية فى أسلوب الكوميـديا الإنجليزية . إن كوميديـا شكسبير تسخـر برقة من « الزوائد المنعزلة النامية من تربتها المحلية بدون تكلف » . وتوريات فطنة شكسبير ليست خطـرة تمامـا ، ومن ثمّ فإنّ الكومـيديا عنده « اجتـماعـية وإنسـانية » ، وفى الحقيقة « هـى مـفرطة فى النزعة الطبيعية الممتازة الصـالحة للكوميديا » . ولقد تغيرت الكومـيديا الإنجليزية عندما « تحولت أشـكال الوهن الفردية إلى عادات عامة » (١٣٨) ، عندما أصـبحت الرذائل - كما فى كـوميديا عصر الـنهضة - رذائل اجتماعية تستحق أن تُعرَض حـتى يجرى السخرية منها والتهكم عليها .

(١٣٥) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٨٢ - ٨٣

(١٣٦) أسرة هانوفر هى أسرة ملكية إنجليزية من ١٧١٤ إلى ١٩٠١ (المترجم) .

(١٣٧) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ١٩ - ٢٠

(١٣٨) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ٣٥ - ٣٦

ومثل هذا التهكم على أى حال له تأثير إما دفع الرذائل الكامنة فى الأعماق أو تدميرها . ومع هذا فإنّ هذا هو رفع عام للشخصية ، وانتشار للتطابق المتماثل الذى قتل الكوميديا العبقرية . « ليس النقد الذى يمارسه الذوق العام على خشبة المسرح ، بل النقد الذى تمارسه خشبة المسرح على العادات العامة هو المميت للكوميديا بجعل مادة موضوعها أليفة وصائبة وبلا روح »(١٣٩) . وأفضليات هازلت ترجع إلى كوميديا عودة الملكية . وشكسبير مفرط فى الرومانسية وهو أديب جاد فى كوميدياته ، حيث أنه حتى الشخوص المفككة المشوهة تتطلب سماحتنا الشخصية . والكوميديا العاطفية الحديثة تخطىء أيضا ضد نقاء الجنس الأدبى وأغراضه . إن الكوميديا لا يجب أن تكون شأنا من شئون القلب أو التخيل (١٤٠) . وتبدو نظرية هازلت وقد أوحى بها الناقد هيوبلير عندما تحدث عن الأسس المماثلة عن تفوقية الكوميديا الإنجليزية على الكوميديا الفرنسية . ومثل هذا التفسير له بطبيعة الحال تدفق البساطة المفرطة . وإضفاء الطابع الديمقراطى وزيادة التماثل الاجتماعى اللذان شاهدهما هازلت لايعنيان تلاشى الفردية الإنسانية كمادة خام للكوميديا ؛ إنها نظرية طبيعية مفرطة فى أسلوب تواريخ القرن الثامن عشر « الحدسية » .

ومهما يكن ما يعتقده المرء عن تفسير هازلت العرضى للكوميديا فإنه وصف بنجاح أنماط الكوميديا . كما أنه ميّز وصف أربعة أنماط من التراجيديا : الكلاسيكية والقوطية (الشكسبيرية) والبورجوازية والألمانية أو المتناقضة فى الظاهر (١٤١) . ولكنه إنما يقتفى هنا تماما أثر (محاضرات) شلجل مثلما أنه

(١٣٩) المصدر السابق ، ص ١٥٠

(١٤٠) المصدر السابق ، ص ٣٢ ، ص ٣٨

(١٤١) المصدر السابق ، ص ٣٤٧

معتمد على شلجل فى تمييزاته بين القدماء والمحدثين ، بين الكلاسيكى والرومانسى [١٤٢] غير أن التعارضات المصطبغة بصبغة من شلجل لا تهم هازلت اهتماما عميقا . إن منظوره لا يمتد إلى العصور الوسطى والعالم القديم . إنه يندد بتراجيديات سوفوكليس على أنها « لا تكاد تكون تراجيديات بالمعنى الذى عندنا عن الكلمة » وهو لا يجد فائدة فيما عند أريستوفانس من « تمثيل صامت مجازى وحشى - ونكات عملية هائلة » [١٤٣] .

هذا النوع من الحكم المندفع يفتح الباب واسعا أمام اتهام هازلت بالجهل والنزعة القروية الساذجة وواضح أنه ليس باحثا كلاسيكيا ، لكن يجب على الإنسان ألا يبخسه قدره بالنسبة لاتساع قراءاته الحديثة فى الأدب الانجليزى والفرنسى أساسا مع وجود جولات فى الآداب الإيطالية والأسبانية والألمانية [١٤٤] . وهازلت ليس بأى حال من الأحوال قروياً ساذجاً فى أحكامه ، فلديه حب أصيل ومعرفة بمؤلفين قليلين من العصور الوسطى : تشوسر وبوكاشيو ودانتى وبترارك . وهو يعرف مونتينى وروسو معرفة صحيحة ، ولقد قرأ كل النصوص الأساسية فى الأدب الانجليزى من سدنى وكارلو وطالع . ولديه معرفة واسعة بمراحل التمثيليات من شكسبير إلى أشد الهزليات شيوعا وابتذالاً . وتمكنه من الفلسفة تمكن دقيق من الناحية الفنية وإنْ كان قاصرا على التراث التجريبى الإنجليزى والمؤلفين الفرنسيين الذين هم من طبيعة واحدة .

(١٤٢) هوو : المجلد السادس عشر ، ص ٦٤ - ٦٥ ، المجلد السادس ، ص ٢٤٧ - ٢٤٨ وهناك يستخدم هازلت التقابل عند شلجل بين المعبد الدورى عند اليونان وكنيسة وستمنستر أبى .

(١٤٣) المصدر السابق ، المجلد ١٦ ، ص ٧٦ ، المجلد السادس ، ص ٣٥ ، المجلد السادس عشر ، ص ٧٩

(١٤٤) يحتوى كتاب « علم جمال وليم هازلت » للمؤلفة اليزابيث شنيدر ملحقا بقراءات هازلت .

وعلى أى حال هناك بعض الحق فى الاتهام الموجه إلى هازلت بأنه « مادح سطحى »[١٤٥] ، وهذا يتمشى مع نظريته فى الذوق وتصوره الكلى لدور الناقد باعتباره إنسانا وسطا بين الشاعر والقارىء ، حتى أن هازلت إنما يعانى من نقص معين من التمييز وأن لديه كاثوليكية مفرطة فى التذوق . ولكن لا يستطيع الانسان أن يقول إنه ليس لديه سلم من القيم ، ليست لديه معايير . إنه وهو يحاضر عن عصر اليزابيث أراد أن يسلّى مستمعى هذا العصر بأدب لا يزال يحظى بتقدير واهن خارج شكسبير ، لكنه لم يشارك لامب فى تحمسه لفورد[١٤٦] ، لقد كان معاديا دائما لبن جونسون وكان مستاء تماما من « أركاديا » لسدنى . وهو فى كتابته عن شخوص تمثيليات شكسبير تصور وظيفته على أنها مماثلة لمكتشف الجمل فى المسرحيات المعروفة على نحو أقل . لكنه كان باردا للغاية إزاء مسرحية شكسبير « زوجات وندسور المرحات » ومسرحيته « خاب سعى العشاق »ومسرحيته « كوميديا الأخطاء » . وهو لم يشارك فى الإعجاب الجديد بقصائد شكسبير : ولقد سمى قصيدة « فينوس وأدونيس » و « لوكريس » لشكسبير « بيوتا ثلجية » وكان متحيرا صراحة إزاء السونيتات[١٤٧] .

لقد كتب هازلت الكثير عن معاصريه – ولقد واجه الاختبار الصعب فى تمييز خيرة مَنْ فى عصره على نحو رائع – وهو اختيار صعب للغاية حتى أنه

(١٤٥) ج . م . روبرتسون : « مقالات نحو منهج نقدى » (لندن ، ١٨٨٩) ص ٨١

(١٤٦) هاو ، المجلد السادس ، ص ٢٦٨ – ٢٦٩

(١٤٧) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٢٥٨ – ٢٦٠

نادراما يواجـهه حتى أعـظم النقاد . ورغم أن نظرة هازلت السـياسيـة نغّصت علاقـاته بوردزورث وكولردج ، إلا أنه اعتـرف دائما بعظمتـهما كشـاعرين . ومحدودياته - نزعته التجريبية الأساسية ونزعته الشكية ، وعدم ثقته بأىّ شىء يعدّه صوفيا - لا تظهر إلاّ فى عـدم استيعابه لقصـيدة « كوبلا خان » وقصيدة « كريستابل » لكولردج [١٤٨] . ويبدو أن مدحه لسكوت مبالغ فيه ، ولم تكن هناك حينئذ إلاّ قلـة من المؤلفين يمكن عقد مقارنة سكوت بـهم على نحو دقيق فى ذلك الوقت . وبجـانب هذا لدى الانسـان شعـور بأن هازلت عـدل لكى يكون منصفـا لكاتب كرهه باعتـباره القوة المهيـمنة وراء الصحفـيين من حزب المحافظين [١٤٩] . ولم يكن هازلت - على نحو مؤكد - مخطئا فى رأيه المتدنى بالنسبـة لبايرون الذى أنتـقده لا كصـاحب نزعة أخلاقـية فحـسب ، بل أيضا كصاحب « نزعـة سلافية » مفككة فى أسلوبـه والابتذال فى أفكاره . وكل ما هنالك أنه بدا غير مقدّر - على نحو متبلّد - لمؤلف بايرون « دون جوان » [١٥٠] وهازلت - حـتى يقـدم كاتبـا على الأقل - كـان على حق أيضـا فى تقـديره المتواضع لشلى . لقد نوّه بضـعف تأليفاته الأكثر طولا و « التباسـه أو غموضه المتألق » ، ولم يمدح إلا ترجمـاته مديحا شديدا [١٥١] . ولقد أعجب بكيتس

(١٤٨) هاو ، المجلد التاسع عشر ، ص ٣٢ - ٣٤ عرض تحليلى فى مجلة « اكزفر » ٦ يونيو ١٨١٦ ولم يكتب هازلت العرض التحليلى الشهير لقصيدة « كريستابل » فى مجلة ادنبرة ريفيو فى سبتمبر ١٨١٦ لقد طرحت اليزابيث شنيدر دليلا دافعا على أن الذى كتبه هو توماس مور فى مجلة « منشورات رابطة اللغة الحديثة » العدد ٧٠ (١٩٥٥) ص ٤١٧ - ٤٣٢

(١٤٩) هاو ، المجلد الحادى عشر ، ص ٦٨ انظر ملاحظة هاو (المجلد الحادى عشر ، ص ٣٢٥) والتى تظهر أن عنف هازلت لم يكن بالذى ليس لديه حق أيضا المجلد العاشر ص ٣٢٥ ، والمجلد التاسع عشر ، ص ٩٥

(١٥٠) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ٧٠ ، ص ٧٥-٧٦

(١٥١) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ٢٦٦ ، ص ٢٧٠ ، ص ٢٨٠

وأحبه رغم أنه بالغ فى تخنثه ورقته [١٥٢] . ومثل هذه الأحكام لم يكن يعادلها مديحه المفرط لكتّاب متدنّين : فروجرز ، كامبل ، سوذى ، مورروحتى كراب ولاندر يجرى إصدار حكم عليهم بعدالة ، بل حتى يمكننا أن نقول بتجرد ، إذا ماتغاضينا عن سياق الحرب السياسية . ولقد شعر هازلت بأنه حر حتى فى نقده لصديقه المحبوب لامب بسبب أهوائه وترجماته وتقلّباته فى ذوقه [١٥٣] . وإذا كان هازلت قد أفرط فى تقديره لجفرى فإن هذا أمر مفهوم ، فجفرى كان صاحب فضل عليه وكان نصيره وحاميه ، وكان أنموذج النجاح لنقده الصحفى .

ولم تكن لدى هازلت النواقص التى أفسدت أقرب منافسيه المتقدين : جونسون وكولردج : النزعة الشعوبية والتكلف والتوبيخ الزئبقى . ورغم أنه يمكن أن يكون واعيا بالتراث الإنجليزى فإنه يبدو له قوطيا حافلا بالزخرفة الغريبة وهو تراث يستلهم « بان » [١٥٤] لا « أبوللو » [١٥٥] ، وهو لم ينخرط فى الحط من قدر ما هو فرنسى ، بل إنه بالأحرى يدافع عن الفرنسيين ضد وردزورث وكولردج ويبدى إعجابا شديدا بمونتينى وموليير بل وحتى فولتير وروسو . ولم يكن معصوب العينين إلا بالنسبة لمزايا التراجيديا الفرنسية : فإن التعليقات على راسين لم تظهر أى فهم عميق لفنه . وهو

(١٥٢) المصدر السابق ، المجلد التاسع ، ص ٢٤٤ - ٢٤٥ ، المجلد الثامن عشر ، ص ٣٦٨ من الملاحظات فى الهامش ، المجلد السادس عشر ، ص ٢٦٩ ، المجلد الثامن ، ص ٢٥٤ - ٢٥٥

(١٥٣) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٧٨ - ١٨٣ عن مدرسة « الخوارق » فى النقد أنظر المجلد الثامن ، ص ٢٢٥ - ٢٥٦ ، المجلد السابع عشر ، ص ٣١٨

(١٥٤) فى الأساطير اليونانية هو إله الغابات والمراعى والقطعان والرعاة (المترجم) .

(١٥٥) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ١٩٢

متحرر من التكلف الذى أحاط فى أيّامه بالثقافة الإنجليزية ، وعندما قام بالفعل بتهذيب نصه فـإنه أشار بأمانة إلى « التغيرّ فى الـعادات والسلوكيات » [١٥٦] : لقـد ناقـش واقتبس مـن « روميـو وجولييـت » مع لمحات جانبية لكتاب بودلر « عائلة شكسبير » [١٥٧] ، وأدرج أقوالا مباشرة عن بوكاشيو وتشوسر بدون أن يستنكر نزعتها اللاأخلاقية . لقد كان متحررا من النزعة التعليمية الفجة والنزعة الخلقية الشـائعة بين النقاد الانجليز ، ولم تكن لديه نأمـة وعظ كانت سائدة فى عديد من كتابات كولردج .

وعلى أى حال لا يفـى هذا أن هازلت كان عالما جـماليـا أو حتى أن لديه التقاطا واضحا بما هو جمالى متميز فى الأدب . لقد أفرط فى الاهتمام بالسياسة والتأثيـرات الاجتماعـية للأدب فلم يؤمـن بأى علم مسـتقل للفن . إن الأدب هـو توصـيل للانفعـال ، ومـن ثمّ فإنـه يصعب تميـيزه عن الاغـراء والدعـاية والخطابة : والتـقط هازلت ببسـاطة أن « أكثر الـكتاب الأخلاقـيين هم أولئك الذين لا يتظاهرون بحـسـبان أى أخـلاق [١٥٨] » وأن شكسـبيـر - أنموذج كل الشعراء - « كان أقل الكتاب جميعا فى النزعة الأخلاقية ، فالأخلاقيات (التى تسمى عادة هكذا) تتكون من كراهية فطرية ، وان ألمعـيته تتكون من التعاطف مـع الطبـيعة الإنسـانية فـى كـل ظلالها ودرجاتـها وأشكال سمـوها وأشكال إحبـاطها » [١٥٩] . وهذه العبـارات يمكن أن تنطبق أيضا على المـنهج الأساسى

(١٥٦) هاو ، المجلد السادس ، ص ٥٦ ولم يستطع هازلت أن يقتبس « قصيدة عن العرس » من تأليف سكلنج كاملة .

(١٥٧) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٢٥٣

(١٥٨) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ٦

(١٥٩) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢٨٣

عند هازلت ويمكن أن تصف قيمته الخاصة : التعاطف ، « إدراك حسى رائع لكل الأساليب وكل نوع ودرجة من الروعة »(١٦٠) .

ولقد مارس هازلت نقد الجماليات وتوصيل لذات الأدب إلى جمهور جديد وشغوف بوسائل كثيرا ما كانت بعيدة عن التحليل العقلى والوضوح النظرى . لكنه تمسّك بإحكام بالتراث التجريبى الإنجليزى وأذواقه الغريزية ، ونادرا ما كان يمكن أن يعد مسئولا عن كل التطورات اللاحقة فى ذلك التراث ، « المغامرات المتعسفة بين الروائع » لأساتذتنا العظام والمديح الذى بلا تمييز والممارسة الجوابة من جانب رجالنا من المتوسطين وأصحاب الدعاية للعروض التحليلية فى الصحف فى أيام الأحد والسبت . والتأثير المباشر لمناهجه كان رائعا وجميلا . ولقد كتب الناقد الفرنسى سانت - بوف سونيتاته التخيلية من خلال هازلت ، وعنوان أول مجموعة له - « صورة معاصرة » - تبدو ترجمة لعنوان فرعى لكتاب هازلت « روح العصر »(١٦١) . وفى إنجلترا طوّر دى كوينسى ولى هنت وماكولى النقد الشعبى عبر خطوط أوحت بها كتابات هازلت . ومن بين الشعراء أصبح كيتس تلميذا مقربًا منه .

وفى تاريخ للنقد يجب تناول جون كيتس (١٧٩٥ - ١٨٢١) كملحق لهازلت ، فإنه من الصعب اعتبار الشاعر كيتس ناقدا محترفا ، رغم أنه كتب عرضا تحليليا واحدا ونشر نقدا لعرضين قدمهما الممثل كين(١٦٢) ، وترك

(١٦٠) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٢٢٤ - ٢٢٥

(١٦١) أنظر : « صور معاصرة » (باريس ، ١٨٧٠) ، المجلد الثانى : ص ٥١٥

(١٦٢) ادموندكين (١٧٨٩ - ١٨٣٣) ممثل إنجليزى اشتهر بتمثيله لدور شيلوك فى مسرحية شكسبير « تاجر البندقية » عام ١٨١٤ ثم قام بأدوار هاملت وعطيل وإياجو وماكبث ولير وريتشارد الثالث . أعاد إدخال الأسلوب الطبيعى فى التمثيل . (المترجم) .

ملاحظات هامشية على نسخ للمتون وشكسبير وبرتون ، وتحدث عن الشعر والشعراء فى رسائله الخاصة (١٦٣) . ومن الناحية الثقافية كان كيتس معتمدا على هازلت ووردزورث . فإذا ما أخذنا أقواله بشكل تجريدى محض فإنها لا تحتوى أى شيء جديد تماما . ولكن بعض عباراته المتناثرة تشكل عقيدته عن طبيعة الشاعر والشعر ، وهى يجرى تذكرها تماما حتى أنه يجب استدعاؤها فى أى تاريخ للنقد . لقد كان لكيتس صوته الشخصى الخاص به والذى لا يجب أن يغرق فى الجوقة الرومانسية العامة .

لقد أعجب كيتس بهازلت إعجابا غامرا : لقد قرأ كتاباته ، وعلّق فى الحواشى على نسخة من « شخوص تمثيليات شكسبير » ، وتوجّه إلى محاضراته عن الشعراء الإنجليز ، وتحدّث عن « عمق ذوقه » على أنه من ضمن « ثلاثة أشياء مبهجة فى عصره » وتأثر « بشيطان شعره » . وعلى أى حال لقد اعترض على تقديره المتدنى لشاترتون (١٦٤) وشعر بأنه خال من الفكاهة بالنسبة لقصيدة « الغجر » لوردزورث وسيىء النصيحة فى التلميح إلى شعر سوذى الرمادى (١٦٥) . غير أن أسلوب تقديرات كيتس المليئة بالحمية لتمثيل

(١٦٣) المقالات والملاحظات الهامشية يمكن أن توجد فى المجلد الثالث من كتاب هـ . ب . فورمان : « الأعمال الكاملة » (١٩٠٠ – ١٩٠١) وإلى هذه يجب إضافة تلك الواردة فى « شكسبير عند كيتس » بإشراف كارولين سبرجيوس ، أكسفورد ، ١٩٢٩ .

(١٦٤) توماس شاترتون (١٧٥٢ – ١٧٧٠) شاعر إنجليزى انتحل الشعر ونسبه لعدد من الشعراء . قدمت له فى لندن أوبرا « الانتقام » ونالت نجاحا . وبسبب فقره تعاطى السم وهو فى الثامنة عشرة من عمره (المترجم) .

(١٦٥) أنظر المناقشة الكاملة عند س . د . ثورب « كيتس وهازلت » مجلة « منشورات رابطة اللغة الحديثة » العدد ٦٢ (١٩٤٧) ص ٤٨٧ – ٥٠٢ ونسخة كيتس من كتاب هازلت « شخوص » فى جامعة هارفارد . والنص وارد عند أمن لويل « جون كيتس » (بوسطن ، ١٩٢٥) المجلد الثانى ، ص ٥٨٧ – ٥٩٠ والإشارات الأخرى هى إلى « الرسائل » ص ٧٩ ، ص ٣٠٩ ، ص ١٠٦ ، ص ٥٦ ، ص ٢٣

كين هو مجرد معارضة لهازلت ، وآراؤه المحورية فى الشعر هى اتفاق كامل مع آراء هازلت .

وأحسن الفقرات المعروفة وأكثرها مدعاة للدهشة فى رسائل كيتس هى تلك الفقرات عن اللاشخصية ، « القدرة السالبية » للشاعر . و « القدرة السالبية » عند كيتس تعنى شيئا خاصا جدا ، القدرة على أن الشاعر « يكون فى وسط اللايقينيات والأسرار والشكوك دون السعى المحموم وراء الواقعة والعقل » ، وبهذا المعيار فإنّ الشاعر (كان فى عقل كيتس دائما شكسبير كأنموذج له) لا يجب أن يكون ملتزما ، لا يجب أن يكون - مثل كولردج - فيلسوفا « غير قادر على أن يظل قانعا بشبه معرفة »(١٦٦) . ومن ثم فإن « القدرة السالبية » هى عبارة تحدد التقاط كيتس لطبيعة شىء جمالى ليس هو نفسه ما هو عقلى أو ما هو تعليمى . وكيتس يردّ بما هو تعليمى مفضوح عدة مرات : يقول وهو يتحدث عن وردزورث : « إننا نكره الشعر الذى له تصميم واضح علينا » ، « نحن لا نريد أن نَنْجرّ إلى فلسفة معينة »(١٦٧) .

ويبدو شلى فى نظر كيتس صاحب دعاية بشكل مفرط فى النظم : وفى الرسالة الوحيدة التى كتبها له نصحه « بأن يكبح الجماح » وأن يكون فيه المزيد من الفنان و « أن يملأ كل موضع فى موضعه بالمعدن النفيس »(١٦٨) . ولكن معاودة إدراك أعمال الشاعر الخاصة هذه لا تعنى النزعة الجمالية التى

(١٦٦) الرسائل ، ص ٧١ (٢١ ديسمبر ١٨١٧) .

(١٦٧) المصدر السابق ، ٩٥ (٣ فبراير ١٨١٨) .

(١٦٨) المصدر السابق ، ص ٥٠٧ (أغسطس ، ١٨٢٠) .

ظهرت فى أواخر القرن التاسع عشر ، وهى الرأى الذى يذهب إلى أن الشاعر هو صانع أشياء جميلة وزخرفـية بلا فائدة فحسب . وهذا يعنى أن كيتس « لم يكتب إطلاقا بيتا واحدا من الشعر وهناك أدنى ظل من الفكر العام »[١٦٩] وأن الشعـر يجب أن يأتى (على نحو مـا شعر به كـيتس أنه يأتيـه وهو فى أفضل حالاته) « على نحـو طبيعى أشـبه بأوراق شجـرة ما »[١٧٠] . « إن عبـقرية الشعـر يجب أن تعمل عـملها من خـلاصها فى الإنسـان : وهى لا يمكن أن تنضج بالقانون والتصـور العقلى بل بالإحساس واليـقظة فى ذاتها . إن ما هو ابداعى يجب أن يبدع نفسه »[١٧١] . ومن ثمّ فإنّ الشعر بالنسبة لكيتس أساسا تعبير ذاتى وتعبير عن الوجدان لا الافكار أو المفاهيم الأخلاقية .

وكيتس فى أحوال مـختلفة ويتزايد نحو نهاية حيـاته القصيرة أدرك مطلب الانسانيـة الملقى على عاتق الشاعـر . وهو فى ملاحظة غريبـة عن (الفردوس المفقود) لملتـون اكتشف تناقضـا بين « عاطـفة ملتـون الحارة للترف الشـعرى » و « حماسات الأغنية » التى جعلت ملـتون الناضج « ينفذ من خلال السحاب الذى يغلف مجالات النظم إلى الفردوس ليكتب شعرا دينيا وسياسيا »[١٧٢] . وهو لم يسـتطع أن يأسف أن ملتـون لم يكبح جـماحـه . وهو فى « سقـوط هيبريون » قد رسم تقابلا بين الشاعر والحالم :

مختلفان ، ضدان تماما ، نقيضان ،

(١٦٩) المصدر السابق ، ص ١٣١ (٩ أبريل ١٨١٨) .

(١٧٠) المصدر السابق ، ص ١٠٧ (٢٧ فبراير ١٨١٨) .

(١٧١) المصدر السابق ، ص ٢٢٢ - ٢٢٣ (٩ أكتوبر ١٨١٨) .

(١٧٢) الأعمال ، بإشراف فورمان ، المجلد الثالث ، ص ٢٥٦

الواحد يسكب بلْسمًا على العالم

والآخر يربكه

لقد أصبح الشاعر واحداً من أولئك :

. . . الذين بالنسبة لهم أشكال تعاسة العالم

بائسة ، ولا تدعهم يستريحون (١٧٣) .

ولكن هذه المعرفة يصعب أن تكون متناقضة - في عقل كيتس - بالنسبة للبصيرة الأقدم من أن الشاعر يجب أن يكون نفسا ، ذاتا على نحو ما عليه وردزورث تقف بمنأى عن الانسانية مؤثرة وإن كانت استثناء فريدا . إن الشخصية الشاعرة « ليس لها نفس بأنها كل شيء ولا شيء . . . إن لديها الكثير من الابتهاج في تصور (إياجو) على أنه (أموجن) وما يصدم الشاعر الفاضل يبهج الشاعر المتقلب . . . إن الشاعر هو أشد الأمور اللاشعرية لأي شيء في الوجود ، لأنه ليست له هوية ذاتية إنّه (يُخبر) باستمرار ويشغل كيانا آخر » (١٧٤) . وهو يلجأ إلى مجازات هي شامليون المتقلب وبروتس الهوائي المتغير وهي مجازات استخدمها كولردج وهازلت بالنسبة لشكسبير : وكيتس مثل كولردج ووردزورث شعر بأن يكون الشاعر على هذا النحو لهو السعادة المطلقة : « لقد كان شكسبير مخلوق الله الذي تشكل وهو السعيد

(١٧٣) الأبيات ١٩٩ - ٢٠٢ ، ١٤٨ - ١٤٩

(١٧٤) الرسائل ، ص ٢٢٧ (٢٧ أكتوبر ١٨١٨) استخدمت تعبير « يخبر » بدل « في من أجل » كما يقترح ع . بومونت ، ٢٧ فبراير ، ١٩٢٠

الكامل والوحيد »[١٧٥] . غير أن كيتس - فى بعض الأحايين - لا يخلو من ندم والحط من قدر النفس ، الاستسلام على مَضَض للإنسانية العادية ومزاياها أمام الهمة العظيمة للشاعر . وهناك شيء يشبه الحسد لمن هم أصحاب قوة ونفوذ . وعلى أى حال ، هذه مسألة خاصة بسيرة كيتس والسيكولوجيا لا النظرية النقدية .

إن انشغال كيتس هو بالشاعر وشخصه ووظيفته وليس بالشعر كنظم ومعنى . ولما كان حرفيا رائعا فإنّه لابد وقد فكّر فيه وشعر بهذه المعضلات . لكنه لم يترك إلا صيغا قليلة : إن اهتمامه بتعاقب الأصوات اللينة المفتوحة والمنغلقة لم تعرف إلا مما أورده أحد الأصدقاء[١٧٦] . ومن وصفه لكيان الممثل كين نعرف مقدار القوة التى شعر بها كيتس تجاه نسيج النظم الرخيم . لقد اعتقد أن « الفقرة المنغمة فى الشعر حافلة باللذات الحسية والروحية معا . ويتم استشعار ما هو روحى عندما تظهر كل الحروف والنقاط فى اللغة المشخصة الغامضة لتعاطفنا الخالد »[١٧٧] . غير أن هذه العبارة مع استخدام مصطلح (الهيروغليفية أو الإلْغاز) والذى نلقاه عند ديدرو ليس إلاّ جانبا معذبا . وعادة ما يتحدث كيتس عن الشعر فى إطار الصفات الشعرية التى امتدحها وردزورث وهازلت : الشدة ، الابتكار ، الخيال ، أو التخيل ولا توجد عند كيتس سوى لمحات نادرة من التصوير الأفلاطونى : رسالة قديمة تقول بفخر إن « ما يلتقطه

(١٧٥) المؤلفات ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٠

(١٧٦) رسالة بنيامين بايل إلى لوردهوتون ٧ مايو ١٨٤٩ اقتبسها و . ج . بيت « التطور الأسلوبى لكيتس » (نيويورك ، ١٩٤٥) ص ٥١

(١٧٧) الأعمال ، المجلد الثالث ، ص ٢٣٠

التخيل على أنه الجمال يجب أن يكون هو الحقيقة »[١٧٨] ، وخاتمة « قصيدة عن جرة حفظ رماد الموتى » : الجمال هو الحقيقة ، والحقيقة هى الجمال - هذا هو كل شيء - هو ما تعرفونه على الأرض ، وهذا هو كل ما تحتاجون إلى أن تعرفوه . ولا يجب أن نحاول هنا أن نفسر هذه الكلمات بمعزل عن القصيدة ، كحديث درامى عن جرة حفظ رماد الموتى . وإن كان هذا ضروريا من أجل القراءة الكاملة وحتى خارج السياق عبر الشاعر ت . اس . إليوت . فإنّ التوحيد بين الحقيقة والجمال يعنى شيئا مستوعبا ومحددا على نحو كامل ، شيء ملازم للفقرات المشابهة عند هازلت . إن الفن هو إدراك للحقيقة . وكل شيء واقعى (ومن ثم كل شيء حقيقى) جميل[١٧٩] .

(١٧٨) الرسائل ، ص ٦٧ (٢٢ نوفمبر ١٨١٧) .

(١٧٩) هناك مناقشات مستفيضة عديدة لهذه الفقرة ، وأفضلها مدلتون دى فى « دراسات عن كيتس » ، اكسفورد ، ١٩٣٠ ، چيمزر . كالدول فى « خيال كيتس » ، أتاكا ، ١٩٤٥ ، وكلنث بروكس فى « دعاء على شكل جرة حفظ رماد الموتى » ، نيويورك ، ١٩٤٧ وقول إليوت « لقد فشلت فى مهمة » يرد فى ملاحظة فى الفصل الثانى من مقال دانت « مقالات مختارة » (لندن ، ١٩٣٠) ص ١٥٦

المصادر والمراجع

Hazlitt is quoted from *The Complete Works*, ed. P. P. Howe, 21 vols. London, 1930 (cited as Howe). There are twe good modern lives: P. P. Howe's London, 1922; later ed. 1949) and Catherine Macdonald Maclean's, *Born under Saturn*, New York, 1944. The best discussion is Elisabeth Schneider's *The Aesthetics of William Hazlitt*, Philadelphia, 1933, John Bullitt's "Hazlitt and the Romantic Conception of Imagination," PQ, 24 (1945), 343-61, makes important suggestions. There is a good comment in *Criticism: The Major Texts*, ed. W. J. Bate (New York, 1952), pp. 281 - 92. Karel Stepanik's *W. H. jako literárni kritik* (Brno, 1947), in Czech, is negligible. The essays by Garrod, Ker, Saintsbury, and Virginia Woolf are slight.

Lamb is quoted from the Works, ed. Thomas Hutchinson (Oxford, 1924), Vol. *I, entitled Miscellaneous Prose, Elia, Last Essays of Elia*; and the Letters, ed. E. V. Lucas, 3 vols. London, 1935 (cited as Letters). The standard books by E. V. Lucas, and Derocquigny say little about the criticism.Interesting comments appear in E. M. W. Tillyard's brief introduction to his anthology, *Lamb's Literary Criticism*, Oxford, 1923.

Keats's *Letters are quoted from* M. B. Forman, 4th ed. Oxford, 1952 *(cited as Letters)*' the essays from *The Complete Works*, ed. H. B. Forman (London, 1901), Vol. 3. On Keats's criticism Clarence D. Thorpe, *The Mind of John keats* (Oxford, 1926) and James R. Caldwell, *John Keats' Fancy* (Ithaca, N. Y., 1945) are most useful. Walter J. Bate, *Negative Capability* (Cambridge, Mass., 1940), has good suggestions, and C. D. Thorpe discusses "Keats and Hazlitt" in *PMLA*, 62 (1947), 487 - 502.

(٨)

السيدة دى ستال وشـاتوبريان

إن الكلاسيكية الجديدة في فرنسا ، لا في تعريفها الحاد على أنها « الذوق الحسن » فحسب ، بل أيضا كنسق من القواعد والأوصاف - استدامت على نحو أطول فيها عن أى بلد كبير آخر . ورغم أن الثورة الفرنسية أوجدت قطيعة مع الماضى بشكل جاد فى مجالات عديدة ، فإنها دشّنت إحياء جديدا للكلاسيكية الجديدة ، بل لقد حمى نابليون العقيدة الكلاسيكية الجديدة حتى رسميا . ولم تظهر نقطة التحول إلا عام ١٨١٤ بعد سقوط نابليون عندما نُشر لأول مرة فى فرنسا كتاب شلجل « المحاضرات الدرامية » وكتاب السيدة دى ستال « عن ألمانيا » . ولكن حتى بعد عودة الملكية بعودة أسرة البوربون فإنّ المدافعين عن (النظام القديم) فى الأدب - تدعمهم الحكومة والأكاديمية الفرنسية والمشاعر السياسية للعصر التى رأت فى انقطاع نسق الكلاسيكية الجديدة مماثلا لسقوط التناغم السياسى والثقافى الفرنسى - استطاعت أن تكف عن القتال العنيف . وفى عام ١٨١٤ كانت هناك صحيفة ساخرة هى « القزم الأصغر » رسمت معاهدة ساخرة من الاتحاد الرومانتيكى إزاء الهزيمة المطبقة للأدب واللغة الفرنسية ، وهى المعاهدة التى وقعتها السيدة دى ستال وشلجل الخ [1] . وفى عام ١٨٢٢ قام الغوغاء بمطاردة الممثلين الإنجليز من المسرح مندّدين : « يسقط شكسبير ! هذا المؤيد لمعسكر دوق ولنجتون » [2] .

(١) طُبعت في اوجلى : « الجدل الرومانسى فى فرنسا » ص ٢٦١ - ٢٦٢ ونفس الصحيفة طبعت مقالا آخرًا يرسم توازيا بين غزو جيوش الحلفاء وهجوم الفطريات الرومانسية فى ٣٠ يناير ١٨١٥ ، أوجلى ص ٢٦٤ - ٢٦٧

(٢) ستندال « راسين وشكسبير » بإشراف ب . مارتينو (باريس ، ١٩٣٢) المجلد الأول ، ص ١٤١ وهناك فقرات مماثلة فى « مراسلات إنجليزية » بإشراف هـ . مارتينو (باريس ، ١٩٣٥) المجلد الأول ، ص ٢١ ، المجلد الثالث ، ص ١٣٤

وعلى أى حال ففى عشرينات القرن التاسع عشر سادت وجهة النظر الجديدة على نحو أكثر وأكثر : وتبين هذا كاملا فى كتاب ستندال « راسين وشكسبير » (١٨٢٣) وفى المناقشات المعتدلة لصحيفة « جلوب » (١٨٢٤ - ١٨٣١) وأخيرا فى مقدمة هوجو لمسرحية « كرومويل » (١٨٢٧) وتغيرت القناعات الدرامية الفرنسية بشكل قاطع بعد انتصار مسرحية « هرنانى » فى فبراير ١٨٣٠ . وفى النقد الأدبى العام فإن ظهور الناقد الشاب سانت - بوف يشكل القطيعة : لقد تضامن سانت - بوف مع صحيفة « جلوب » ، غير أن سماته النقدية لم تتحدد إلا مع كتابه عن الشعر الفرنسى فى القرن السادس عشر (١٨٢٨) وسلسلة المقالات عن الكلاسيكيات الفرنسية والتى بدأت تظهر فى العام نفسه فى « مجلة باريس » .

وهكذا كانت العملية طويلة ومؤلمة : لقد كانت فى غاية الأهمية لتاريخ الأدب الفرنسى ، كما أن فرنسا كانت لا تزال أنموذجا للرواية الأخرى وفى جانب من أجل الأمم السلافية ، لقد كانت عملية ذات أهمية عالمية . ولقد كانت انجلترا والولايات المتحدة الأمريكية متأثرتين مباشرة أساسا بالسيدة دى ستال وكتابها « عن ألمانيا » والتى ألهمت كلا كارلايل وإمرسون فى تنقيبهما عن أفكار جديدة فى ألمانيا . . ولكن إذا نحن نظرنا إلى العملية الفرنسية من منظور تاريخ عام للأفكار النقدية فإن دلالتها ستهتز بشكل كبير . والمناقشات عن الشمال والجنوب ، والكلاسيكى والرومانسى ، والمسيحى والوثنى ، والوحدات الثلاث ، والعقل والوجدان ،وهكذا ، التى شغلت المناقشات فى العصر لا تكاد تدفع أى شيء إلى الأمام مما لم يُذْكر فى انجلترا أو ألمانيا من قبل . ولقد أعاد ستندال استرجاع مجادلات دكتور جونسون ضد الوحدات الثلاث بل حتى اقتباسها حرفيا بدون إقرار . إن العبقرية والتلقائية والغنائية ،

وفى الدراما ضرورة الكف عن القـواعد لصالح الأبنية الأكـثر تفككا ، الدراما التاريخـية ، مع لون محلى قوى ، وأخـيرا على نحو متـزايد خليط الأساليب والكوميـديا التراجـيدية بالمعنى الذى طرحـه معا الطرب والـشجن - هذه هى كانت المسائل الرئيسية . وفى النقد ثارت المناقـشات حول التخلى عن اليقينيات القديمة عـن الأجناس الأدبية والقواعـد . ولقد كـان هناك احلال جـديد محل النقد النهجى القديم ، فقدحل نقد الجماليات أكثر من تصيّد الأخطاء ، وتزايد الإحسـاس بالوضع التاريخـى والتنوع وحتى نسـبية الذوق - وكـانت هذه هى انجازات توقـعات طويلة فى انجلتـرا وألمانيا . والقيـمة التـاريخية داخل سـياق الأدب الفرنسى وشـخصيات مـثل السيدة دى ستـال وشاتوبريان كانت كبـيرة للغاية ، ولكن فى التاريـخ العام للنقد كانت السنوات القريبـة الثلاثون موضع النظر تبدو ذات أهمية داخلية بسـيطة . والنقد الفرنسى الذى قاد النقد الأوربى فى القرن السابع عشر وأثر بشكل عميق فيه فى النصف الأول من القرن الثامن عشـر تخلّف وراء الانجليز والألمان فى المبـادرة والأصالة وبرز فى المقدمـة مرة أخرى بعـد أن تمثل الأفكار الجديدة : لقد أعاد تأكـيد نفسه بقـوة مع سانت - بوف فى سنوات ١٨٣٠ وهيبـوليت تين فى سنوات ١٨٥٠ وببطء أعاد إلتـقاط شىء من تناغمه القديم .

ولكن قبل أن نناقش السـيدة دى ستال علينا أن نلقى لمحـة على ما يسـمى نقاد الامبراطورية (جيوفرى، فـيلتز ، هوفمان ، دوسو) . فواضح من بينهم أن جوليان لويس جيوفـرى (١٧٤٣ - ١٨١٤) هو أبرزهم . لقد كان المصدر الأصلى الذى صدرت عنه « الحـواشى » فى أسفل « صحيـفة دى ديبا » وبين ١٨٠٠ و ١٨١٤ كتب نقـدا مسرحيـا لهذه الصحـيفة والذى جُمع بعـد وفاته بعنوان « دروس الأدب الدرامى » (١٨١٨) . وعندمـا بدأ جـيوفـرى كتـابة

حواشيه كان في شيخوخته ، كان ناقدا محنّكاً . ولقد كان من ١٧٧٩ إلى ١٧٩٠ رئيس تحرير مجلة « الحولية الأدبية » . وفى هذا المنصب كان خليفة إيلى فريردن (١٧١٨ - ١٧٧٦) المقاتل القوى من أجل الذين ضد فولتير . ولقد ثبت مكانة جيوفرى النقدية طويلا قبل أن يحاول كتابة حواشيه . ولقد كانت هذه المكانة أساسا من الكلاسيكية الجديدة ، وكان « فيلسوفا مضادا » عنيفا ومناهضا للثورة . ولقد كان كورنى وراسين وموليير هم أبطاله ، غير أن جيوفرى مقابل لاهارب - حتى بعد ردّته - لم يجد فى فولتير فائدة ككاتب درامي ولقد ندّد بديدرو وبنظرياته وكوميدياته وكذلك ندّد ببومارشيه « المدمر » . ولقد اعترف بتدهور التراجيديا الفرنسية وظهور « الميلودراما » والكوميديا المعاصرة للطبقة الوسطى كظواهر على الفترة الجديدة التي تملأه بالقلق . وفى الوقت نفسه فإنّ نزعته القطعية تناعمت وتعدّلت بالاعتراف بالضرورة التاريخية وببعض البصائر فى الظروف الاجتماعية للأدب . ولقد أصبح جيوفرى عنيفا للغاية عندما شعر بأن المجتمع والدين مهددان . ولقد زعم أن نقده ، نقده « الخشن » يفيد الحكومة « والذوق الحسن والأخلاق القوية والأسس الخالدة للنظام الاجتماعى »[3] . ولقد دعا الشرطة إلى أن تعاقب المؤلفين السيئين وإن كان أحيانا يشارك روسّو فى رأية أن التأثير الأخلاقى للمسرح ضئيل جدا[4] . زيادة على ذلك لقد درس الدراما فى معظمها على أنها املاء من روح عصره وعاداته . ولقد كانت له استبصارات عنيفة فى العلاقات بين المجتمع والصورة الاجتماعية على خشبة المسرح . ولقد شك فى

---

(٣) « ديبا » ٢٤ يناير ١٨٠٤ ، ١٦ فبراير ١٨٠٥ اقتبسها دى جرانج فى « جيوفرى » ص ١٧٢ ، ص ١٧٦

(٤) « ديبا » ٢٥ يناير ١٨٠٤ ، ١١ أكتوبر ١٨٠٢ دى جرانج ، ص ١٧٩ ، ص ١٦٨

النزعة العاطفية الانفعاليـة والاحتفاءات الطنانة بالفضيلة ، وهو واع بالفعل بأن عهـد الارهاب جاء بـعد عصـر النزعة الـعاطفـية الانفـعاليـة . « إن الأوغاد موجـودون فى المجتمع والفضـيلة تحكم على خشبـة المسرح »[٥] . إن المسرح يهذب دائما العواطف والرذائل المقبولة حـتى في المثل التى يعرضها أو العادات التى يستنكرها . وأحيانا يصل حسّ جيـوفرى التاريخى إلى ذُرى الموضوعية : وهو فى استعراض تحليلى لكتاب « فن الدراما فى هامبورج » للسنج فى ترجمة فرنسية يدعو إلى التسامح مع لسنج . لقد أدرك أن الفرنسيين لا يمكن أن تكون لديهم تراجيديا أرسطية صارمة ، وأنّ ما هو محرك ومثير هو مسألة ذوق قومى خالص[٦] . ومع ذلك فـإنه هو نفـسه يندد بشكسـبـير مع المعـايـير والعنف المصطبغة بصبغة فولتير . ومسرحية « هاملت » هى كومة من اللغة ، ومسرحية « الملك ليـر » هى سلسلة من أشكال العـبث والسـخف . إن جـيوفـرى يريد شكسبـير جافـاً ورائقا كوثيـقة تاريخيـة ، وقد ندد بالاقتـباسات التى قـام بها دوسـيس لتمـثيليـات شكسـبير للذوق الفرنـسى ، فقـد أراد أن يقـدم طـابع الهـتنوت والخاص به (زيادة على ذلك فإنه هو نفسه بالفعل من الهتنوت ذلك الشعب فى جنوب أفريقيا) مجردا ، وليس مسجونا فى ملابس أوربية[٧] .

وعروض جيـوفرى التحليليـة للتمثيليـات قاصرة في الغالب على منـاقشة الشخوص والأخلاقـيات والتمثيل ، حتى أنه يهمل الحـرفة الدرامية ،ولم يعط أى انطباع فنى بالكل . وهو يتمسك بشدة بالقواعد كرموز للنظام ، ومع ذلك

(٥) ديبا ، ٢٣ ٢٩ يناير ١٨٠٥ دى جرانج ص ١٦٩ - ١٧٠ ديبا ٢٦ يونيو ١٨٠٧ دى جرانج ص ١٦٦

(٦) الحولية الأدبية (١٧٨٥) العدد الأول ، الرسالة الثالثة دى جرانج ص ٧٠ - ٧١

(٧) ديبا ، ١١ أبريل ١٨٠٣ ، ٢٢ سبتمبر ١٨٠٠ ، ٤ يونيو ١٨٠٤ ديجرانة ص ٢٢٧ - ٢٢٨

لم يكن مضادا لبعض القناعات الخاصة بمادة الموضوع . والفروسية والدين أطروحتان دراميتان يمكن أن يحلاً محل الأساطير القديمة [٨] . وأحيانا يصوغ بمهارة العاطفة المتحكمة فى المؤلف الذى يحبه ، ويصبغ الشعور بالواجب الذى يصبح عاطفة أبطال وبطلات كورنى و « مفاجأة الحب » السائدة فى تمثيليات ماريفو [٩] ، لكنه فى معظم كتاباته يحارب النزعة العاطفية الانفعالية والميلودراما والرعب ومجرد التشويق على خشبة المسرح - ولقد اقتنع فى فترة مبكرة مع عام ١٧٨٧ بأن الذوق الحسن ضرورى للتمسك بالنظام [١٠] . ورغم أن جيوفرى مات قبل عودة الملكية مباشرة فإنّه ينتمى إليها روحيا : التراث ، والدين ، وكلاسيكيات القرن السابع عشر هى قيمة . وتمسكه الشديد بالمُطْلقات لا تستبعد الاقرار بالتنوع التاريخى الفعلى للأدب وبصيرة بالظروف الاجتماعية . ومهما تكن أشكال محدودياته فإن هذا المركّب نادر وغير منطقى . ومن المؤكد أن هذه الأشكال ممثلة لهذه اللحظة فى التاريخ . إنه ينتمى إلى العالم القديم ، لكنه واع على نحو مقلق بالجديد ومستاء منه .

والنزعة التاريخية الجديدة فى فرنسا تأتى مع كتاب « عن الأدب منظورا إليه فى علاقته بالمؤسسات الاجتماعية » (١٨٠٠) للسيدة دى ستال (جرين نكر ، ١٧٦٦ - ١٨١٧) وكتابها الثانى « عن ألمانيا » (١٨١٣) فتح الطريق إلى الأدب الألمانى ومن ساعتها بدأ طرح المشكلات الرومانسية الفرنسية بعد

(٨) الحولية الأدبية (١٨٠١) المجلد الثالث ، العدد ١٨ دى جرانج ص ٨٨ - ٨٩

(٩) ديبا ٣ يناير ١٨٠٤ ، ٢٧ أغسطس ١٨٠١ و « مفاجأة الحب » هو عنوان كوميدية لماريفو دى جرانج ص ٢٧٣ ، ص ٢٦٩

(١٠) الحولية الأدبية (١٧٨٧) المجلد الأول ، الرسالة الأولى دى جرانج ص ٥٦

١٨١٤ لقد شدّت السيدة دى ستال ومازالت تشد قدرا كبيرا من الانتباه لا يتناسب مع القيمة الداخلية لكتاباتها . لقد كانت - دون شك - شخصية سياسية عظيمة منخرطة فى النضال مع نابليون : لقد كانت أول ناقدة أنثى (باستثناء ممكن للسيدة داسييه [11]) لها أهمية فى التاريخ ، لقد كانت سيدة صالون جمعت فيه بلاطها الصغير من المشاهير (بنيامين كونستانت وأوجست فلهلم شلجل وسيسموندى . . . الخ) . ولقد أثارت حياتها العاطفية الفضول حتى اليوم . وفي عصرها كانت براعتها في الحديث الرائع وكرمها المالى (معززة بالاستثمارات الضخمة فى ضيعة حقيقية أمريكية) كافيين لتوجيه الانتباه لآرائها . ولكن يجب أن نحاول أن نحكم على كتبها بمعزل عن شخصيتها وأهميتها التاريخية .

وكتابها « عن الأدب » أدنى فى القيمة من كتابها « عن ألمانيا » . وعلى أى حال فإن برنامجه رائع ، إنه يحاول أن يظهر « تأثير الدين والسلوكيات والقوانين على الأدب وما هو تأثير الأدب على الدين والسلوكيات والقوانين » [12] . وهى بهذا تستأنف موضوعاً سبق أن عالجه دوبو ومارمونتل وعلماء الاجتماع الاسكتلنديون وهردر ، وهى تفعل هذا بتصميم بأن تطرح المسألة التاريخية المحورية على صفحة العنوان . ولسوء الحظ لم يحقق الكتاب النجاح الذى كان متوقعا من برنامجه ، فكثير مما فيه يكاد يكون لا شأن له بالأدب ، بل هو مجرد مسح شامل للتاريخ الغربى بالطريقة التأملية

(١١) آن داسييه (١٦٤٧ - ١٧٢٠) باحثه فرنسية كلاسيكية ترجمت إلى الفرنسية « الالياذة » و« الأوديسا » (المترجم) .

(١٢) الأعمال (١٨٢٠) المجلد الرابع ، ص ٢٥

التى يحبهـا القرن الثامن عشـر . والكثير غير هذا ليـس إلا خطابة مجرّدة عن الفضـيلة والعظمة والحرية والسـعادة ، وهو غامض وطنان وخال من المحـتوى الملموس حتى أنه يصـعب تلخيصه . ومع هذا توجـد نواة للنظـرية الأدبية فى الكتاب ، فـتصـورها للشـعر يبـرز بوضـوح شديد ، وهو فى جـوهره تصور ديدرو فى بواكيـره : الشعر انفـعال وحسـاسية وشـجن وسوداوية وأسىً حلو وتأمل كئيب . والسيدة دى ستال - باندفـاع ، وهذا شىء يعاقبها عليه التاريخ - منذ ذلك قد تبنت شـبح الشاعر الأسطورى أوسّـيان ونصبّـته على أنه الأب العظـيم للنوع المفضـل عندها للشعر والنثر الـتخيلى . وإنّ روسـو وبرناردين دى سانت بيـر ويونج وجراى يتجمـعون - بحق - معه ، ويجـرى تمجيدهم على أنهـم سـادة الشـعر العبـقرى الذى يحرّك النفس لدرجـة ذرف الدموع ، ومن ثم يحـرك النفس للفـضيلة . وهناك فـقرات تبدو أنهـا تدافـع فيـها عـن رواية العـادات والأخـلاقيـات (كـمـا فـعلـت من قـبل فى « مـقـال عن الروايات » ، ١٧٩٥ والذى انتقصت فيه من قدر العجائب الخارقة فى الرواية) تبـدو أيضـا أنهـا تزكـى الحسـاسية وتحليـل الانفعالات على طريـقة روسـو . وحتى دفاعها عن الخوارق والساحرات والأشبـاح عند شكسبير يأتى من رغبتها فى الجيشان الانفـعالى : رغبتها فى تأثيرات الرعب والرهبة ومـا يثيره المخيف من مشاعر .

هذه النظرية الانفـعـالية ترتبط بـالأحرى بتنافـر مع إيمان بالكمـال وإيمان متـعصب بالتـقدم مما يتـصادم بشدة مع ذوقـها من أجل السـوداوية وإعجـابها بأوسيـان . وتظهر السيدة دى سـتال وجهة النـظر المزدوجة التى وصفتـها عند وورتن وهرد وبلير على نحو مـتجاور وواضح حتى أن تناقضاتهـا تبرز جلية .

والسيدة دى ستال فى مجال النظرية تحاول أن تحتفظ بقسمة بين فنون التخيل والتى ليست تقدمية وبين الابتكارات والعلوم والسياسة والأخلاق بل وحتى الحساسية التى تتجلى بصفة خاصة فى الوضع المتحسّن للمرأة والتى هى متطورة باضطراد ودون انقطاع . لكن العقيدتين : التطبيق الأولى على الشعر وما هو عقلى مطبق على الحياة الاجتماعية لا يمكن أن يظلاً منفصلين عندها . فرغم استحساناتها بالكتّاب الأوائل لتصوّراتهم عن العادات والطبيعة فإنها لا تستطيع أن تتمالك رؤية تاريخ الأدب كتقدم مستمر من التهذيب والحساسية والشجن ، وهذا يفضى مباشرة إلى روسّو ويونج . وهى - هكذا - تنتقص باستمرار من قدر اليونانيين لصالح الرومان الذين لا يبدون أكثر فلسفة أى أكثر استنارة عقلانية فحسب بل يبدون أيضا أكثر حساسية وأكثر رقة وأكثر تهذيبا عن اليونانيين . وأيضا نجد العصور الوسطى تندمج فى مخطط التقدم طالما أن المسيحية قد أوجدت تكثيفا للحياة الباطنية وتحسّنا فى وضع النساء . وتستمد السيدة دى ستال من دوبو وبلير فكرة التقابل بين الجنوب والشمال ، وتقرر بوضوح تعاطفها مع الشمال [١٣] . والنظريات عن تأثير المناخ السائد منذ مونتسكيو ودوبو تسمح لها بوصف أدب الشمال فى اطار « الحزن العاطفى للسكان فى مناخ مليء بالضباب » ، وتقابله بالجنوب الذى تفترض فى أدبه الامتلاء « بصور الجدادة والروافد الشفافة والظل الذى يحمى من أشعة الشمس الحارقة » [١٤] .

(١٣) المصدر السابق ، ص ٤ - ٥ ، ص ٢٥٨

(١٤) المصدر السابق ، ص ١٩٦ ، ص ٢٥٩

والتفاصيل فى التاريخ الأدبى عند السيدة دى ستال فى الغالب غامضة أو خاطئة أو غائبة بكل بساطة . ومناقشتها للأدب اليونانى تكاد تكون زخرفة غريبة بشعة فهى تفترض أن اليونانيين تنقصهم « فلسفة أكثر أخلاقية » ، و « حساسية أكثر عمقا » . ولا توجد فضيلة أخلاقية عند اسخيلوس . وأفلاطون ينقصه المنهج وهو يعرض ميتافيزيقا غريبة والمؤرخون اليونانيون لا يتتبعون سوى الأحداث ويهملون الأشخاص والأسباب [١٥] . والهجوم الرئيسى على اليونانيين هو بسبب المكانة المتدنية التى منحوها للنساء : إن تلماخوس وقد أمر بنلوبى أن تكون صامتة لابد أنه جلب تصور رجل يلقى بأمر مماثل على السيدة دى ستال [١٦] . والأدب اللاتينى يُعالجَ بتعاطف أكبر ومعرفة أشد ، غير أن الكتابات عن العصور الوسطى تبدو وكأن هناك صعوبة بالنسبة لها كى تعرف هذه العصور . ودانتى - رغم أنه يظهر طاقة - لديه الأخطاء المتعددة فى عصره [١٧] . حتى الأدب الانجليزى لم يكن من الممكن أن تعرفه إلا بالنسبة لبعض الكتابات فى القرن الثامن عشر وبعض أعمال شكسبير وملتون . وهى تشير بابتهاج إلى الإنجليز « الذين رفضوا طابعهم القومى لكى يحاكوا الإيطاليين » وعددت بضرب الأمثال : بوالو وكولى ودُونْ (وواضح أنها تقصد الشاعر دَنْ) وشوسر [١٨] . وكذلك نجد أن الفصل الألمانى هزيل جدا . ولايوجد سوى كتابين كانا موضع النقاش : « آلام فرتر » لجوته و « برجر ينوس

(١٥) المصدر السابق ، ص ٨٥ ، ص ١٠٤ ، ص ١٢٦ ، ص ١٢٩

(١٦) المصدر السابق ، ص ٨٧ – ٨٨

(١٧) المصدر السابق ، ص ٢٤٨

(١٨) المصدر السابق ، ص ٢٨٤ ، ص ٣٠٨

بروتوس » لفيلاند [١٩] . ومن بين الايطاليين تمتدح السيدة دى ستال الأديب أريوستو كثيرا وتعدّه « ربما هو أعظم الشعراء المحدثين » [٢٠] . لكنها لم تجد فائدة فى بترارك الذى قدم « أفكارا » خالية من الذوق لبوكاشيو البذئ وتاسو المصطنع وإن كان سوداويا تماما .

وشكسبير الذى تناقشه السيدة دى ستال ببعض التفاصيل يجب أيضا أن يتطابق مع تصوراتها المسبقة . إنه أعظم السود اويين وأستاذ الشجن وانحرافه عن القواعد يجرى الدفاع عنه بالحجة الشائعة أن هذه القواعد هى مجرد قواعد محلية ووقتية فلم يكن شكسبير فى حاجة إلى أن يحافظ عليها . لكنها تعترف بأنه ينتهك أيضا المبادىء الخالدة للذوق : خلطه التراجيدى والكوميدى ، وإظهاره لأشكال الرعب يجرى التنديد بها باعتبارها أخطاء أصلية . وتبدى السيدة دى ستال تسامحا بالنسبة للأعاجيب عند شكسبير إذا كانت مؤثرة انفعاليا ، لكنها تعتقد أن مسرحية « ماكبث » كانت ستصبح أفضل بدون الساحرات ، وإن كانت قد أعطت لها تفسيرا مجازيا [٢١] . وعلى أى حال لم تكُنْ تُكِنُّ تقديرا لكوميديا شكسبير . وهى تسمى « فالستاف » « كاريكاتورا شعبيا » [٢٢] .

(١٩) كريستوف مارتن فيلاند (١٧٣٣ - ١٨١٣) شاعر ألمانى وكاتب ناثر ومترجم وهو صديق لجوته وشلر وهردر (المترجم) .

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٢٤٢

(٢١) المصدر السابق ، ص ٢٨٢

(٢٢) المصدر السابق ، ص ٣٠٠

ويجرى الحكم على كوميديا عودة الملكية على غرار ما حكم به لامب عليها فيما بعد . لقد بدت لها منفصلة تماما عن الواقع الإنجليزى . وهى تؤكد أن الجماهير الإنجليزية تستمتع بكونجريف على أن كتاباته هى قصص جنيات وهى ذاتها صور كلها شطح خيالى لعالم ليس عالمها [٢٣] . مثل هذا الفن يبدو لها أدنى بكثير عن فن فولتير الذى يتطلب الحياة فى مجتمع أصيل . وتعجب السيدة دى ستال إعجابا غامرا بالشعر التعليمى والتأملى فى كتاب « مقال عن الانسان » للشاعر بوب و « أفكار ليلية » ليونج و « مرثية » لجراى . وهى تقتبس مديح طومسون لحب الأزواج فى قصيدة « الربيع » وهى تعتبر تخيل يونج الكئيب « اللون العام للشعر الانجليزى » [٢٤] . وهى تعجب أيضا بريتشاردسون وسترن اللذين أفضيا إلى أعظم كتاب النثر ألا وهو روسّو .

وهكذا فإن الاعجاب بغلالة الشجن والحساسية فى الأدب الإنجليزى فى القرن الثامن عشر (الذى يتضمن شاعرها المفضل أوسيان) يتمشى تماما مع ذوقها فى الآداب الفرنسية . وهى تعجب براسين وفنلون بسبب رقتهما لكنها لا تستاء من الوجد إلا فى « تانكريد » لفولتير التى تظهر الانفعالات أعظم من راسين « ففيها كل أنواع فرط سرور النفس » [٢٥] . ورسّو الذى كرّست له بحثها النقدى (أو بالأحرى اللانقدى) الأول يحظى مرة أخرى بإعجابها . وحتى لو كان كمفكر لم يكتشف أى شىء فإنه « أشعل النار فى

(٢٣) المصدر السابق ص ٣٠٠ - ٣٠١

(٢٤) المصدر السابق ، ص ٣١٥

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٣٩٥

كل شيء » (٢٦) . إشعال النار هو وجهة نظرها الرئيسية لوظيفة الأدب : إنها وجهة النظر الانفعالية والخطابية ولكن أيضا وجهة النظر الأخلاقية والنفعية . وروائع الأدب تبث فينا بُعْداً مثيرا للإعجاب : « إن الفضيلة تصبح دافعا لا إراديا ، حركة تنتقل إلى الدم » (٢٧) .

وفى هذه المرحلة لم يكن لدى السيدة دى ستال أى وسيلة للتمييز بين الأدب التخيّلى والفصاحة . إنّها تتردد بشأن قيمة النظم ، وواضح أنها تحبّذ النثر غير العاطفى لروسّو فوق كل الأشكال الأخرى للأسلوب . ومع هذا لا تستطيع أن تميّز بين مثل هذه الكتابة وفصاحة المدعى العام أو حتى المحادثة . وهى عندما تناقش مستقبل الأدب - وكانت تكتب فى ظل الجمهورية ، مع بداية ظهور نابليون - ترى تأثيره على أنه تأثير اجتماعى وعملى وصميمى . وبينما لم يكن الأدب الأقدم مفيدا إلا بشكل غير مباشر فإن الكاتب الجمهورى الجديد « يمكن أن ينقذ البراءة ويطيح بالظلم ويكرس نفسه لمساعدة البشرية » (٢٨) . وواضح أن الكاتب الجديد هو أساسا خطيب حتى لو كان مطبوعا والذى يعرض أفكاراً فلسفية (بالمعنى الفرنسى) وفى الوقت نفسه ينقل إحساسا بالسوداوية العميقة « فى أكثر الفروق فسادا » (٢٩) . وهى تؤمن بأن الاقتناع والإخلاص هما ضامن للعقيدة ، وأن المشاعر لا يمكن أن تخطىء . ومن ثم فإنها دبرّت أمرها لربط الإيمان الشديد بالتقدم والجمهورية بشعور

(٢٦) المصدر السابق ، ص ٣٩٢

(٢٧) المصدر السابق ، ص ٣١

(٢٨) المصدر السابق ، ص ٤٠٤

(٢٩) المصدر السابق ، ص ٥١١

السوداوية عن الحياة الإنسانية والذى هو عندها حزين وجميل معا . وعندما تشير بصفة خاصة إلى الأجناس الأدبية التقليدية ، التراجيديا والملحمة والشعر الغنائى ، تدرك أن تدهور الذوق والعادات نجم من الثورة لكنها لا تُزكّى باعتدال شديد بدعا لخشبة المسرح الفرنسية إلا ما يسمح لها بأن تتحركَ فى اتجاه التراجيديا التاريخية (٣٠) . وهى تتعاطف مع ديليل وفونتين وسانت - لامبير الذين يحاكون الشعر الوصفى الإنجليزى ، وبالنسبة للرواية فإنها تريد النثر الشعرى بأسلوب روسّو أو برناردين دى سانت - بيير أو رواية أنثوية عن الحساسية ، والأدب يجب أن يكون له تأثير اجتماعى ، وانفعالاته يجب أن تفضى إلى الفضيلة ، وتعنى الفضيلة الجمهورية والتنوير والليبرالية . وليس من الصعب ربط هذا التأثير بمصطلحاتها النقدية : إن الفضيلة هى من أجل انفعالها ، والتنوير هو التعاطف ، والليبرالية أساساً شعور قلبى . وهكذا تخطط لتوفيق المتناقضات بين ما يجب وصفه على أنه نزعتها العقلية الجافة وتوسعها الانفعالى على طريقة روسّو . لكن التناقض لم ينج من النقد المعاصر : فقد لاحظه فونتين وشاتوبريان بحدة شديدة (٣١) ، وإن الظهور السريع لنابليون سرعان ما ابتذل فكرتها عن أدب جمهورى خاص وظل الكتاب بلا تأثير فى فرنسا .

ولقد كان الأمر مختلفا مع كتابها (عن ألمانيا) . فمجرّد الوقائع لتاريخ ألمانيا أعطى الكتاب شعبية هائلة : ففى عام ١٨١٠ وكان الكتاب قد اكتملت طباعته قد صادره البوليس الفرنسى . وقد أخبر دوق أوف روفيو وزير

(٣٠) المصدر السابق ، ص ٤٩٨ من الملاحظة فى هامش الصفحة .

(٣١) الاستعراض التحليلى لفونتين فى « الأعمال » (باريس ، ١٨٥٩) المجلد الثانى ، ص ١٦٠ - ٢٠٥ وبالنسبة لاستعراض شاتوبريان أنظر الملاحظة فى هامش ص ٦٦ فى هذا المجلد .

نابليون السيدة دى ستال فى رسالة شهيرة طبعتها فى تصديرها أن كتابها « ليس فرنسيا » . ولقد نشر كتاب (عن ألمانيا) فى لندن من جانب جون موراى فى أكتوبر ١٨١٣ فى حوالى معركة لينبرج . وظهرت الترجمة الإنجليزية فى ديسمبر . ونشرت طبعة باريسية فى التوّ بعد الاحتلال من جانب الحلفاء فى مايو ١٨١٤ ولقد تضمن حادثة سياسية بغرض يمكن مقارنته بكتاب « الجرمان » لتاسيتوس . لقد أطلع الكتاب الفرنسيين على صورة أمة تقية مخلصة طيبة من المفكرين والشعراء مع ندرة من الطموحات السياسية ومشاعر قومية قليلة : أنشودة رعوية سبق أن جرى نقضها من جانب تاريخ السنوات بين الكتابة والنشر . والصورة التى أبدعتها السيدة دى ستال هاجمها الشاعر هاينى هو وآخرون عديدون ودام هذا فى فرنسا حتى عام ١٨٧٠ ومن ثم فلا يمكن الحكم على الكتاب على أنه أساسا عمل من أعمال النقد الأدبى . إنه صورة أمة بكاملها ، تخطيط لسيكولوجيا واجتماع قوميين ، وأيضا إنه نوع من كتب الرحلات الشخصية ومناقشة الأدب بالمعنى الضيقّ يشغل حوالى ثلث الكتاب وتتبعه دائما نظرة تجاه تشخيص عام للأمة وتتخلّله الانطباعات الشخصية .

ومن وجهة نظرنا فإنّ هذه الأجزاء تتفوق من ناحية النقد على كتاب « عن الأدب » ، فقد ولّت البلاغة الغامضة والجهل الشديد . ولب الكتاب ينقل معلومات عديدة عن النصوص المعروفة للسيدة دى ستال مهما تكن الفجوات والثغرات فى المعرفة من وجهة نظر الدارس الحديث للأدب الألمانى . وإن المعلومات والأفكار والنقد فى هذه الأجزاء قد نسبت فى الغالب إلى مصادر السيدة دى ستال . لقد اعتبرت مجرد لسان حال أوجست فلهلم شلجل وأصحاب مصادر المعلومات العديدين الآخرين . وعلى أى حال

فإن الدرجة الدقيقة فيما يتعلق بدينها للآخرين لا يمكن تحديدها لأن معظم معلوماتها شفهى . لقد ميزت المعارف والأصدقاء ، ومعظمهم ممّن حاولوا أن يؤثروا بآرائهم عليها . ولقد كان فلهلم فون همبولت أول معلم لها من ألمانيا وأعطى لها ملخصا بالفرنسية لكتابه عن « هرمان ودوروثيا » لجوته فى فترة مبكرة عام ١٧٩٩ [٣٢] . وكان شارل ميلر كمهاجر فرنسى استقر فى ألمانيا وقد التقت به فى بلدة متز عام ١٨٠٣ مصدر معلوماتها عن الفيلسوف كانت . وفى فيمار إبان إقامتها فى شتاء ١٨٠٣ - ١٨٠٤ رأت فيلاند وجوته وشيلر وشابا انجليزيا هو هنرى راب روبنسون الذى قدم إليها ليثقفها بالفلسفة الألمانية . وبالفعل أعطاها عديدا من الأبحاث عن الفيلسوف كانت [٣٣] ، وفى برلين رأت فيشته ، وهناك التقت بأوجست فلهلم شلجل الذى أخذته معها إلى « كوبيت » كما لو كان جزءا من بيتها . ولقد كانت هناك فسحة من الوقت متاحة للتحدث معه : وفى ١٨٠٨-١٨٠٩ حضرت السيدة دى ستال أيضا محاضراته فى فيينا عن الدراما والنقد للمشاهير الألمان الآخرين . لقد رأت شلنج فى ميونيخ عام ١٨٠٧ وقد جاء فريدريك شلجل إلى بلدة كوبيت وفيما بعد إلى أكو ستا وحاضرها هناك عن الفلسفة الألمانية فى شتاء ١٨٠٦ - ١٨٠٧ [٣٤] . وكان زكرياس فرنر زائراً لكوبيت فى ١٨٠٩ ومعه تدفقت المعلومات المطبوعة بوفرة أشد . وإن قراءة نص كتاب

(٣٢) فى « المجلة الأكاديمية » العدد الخامس (١٧٩٩) ص ٤٤ - ٦٥ ، ص ٢١٤ - ٢٣٥ وأعيد طباعته عند فلهلم فون همبولت « الكتابات » (برلين ، ١٩٠٤) المجلد الثالث ، ص ١ - ٢٩

(٣٣) هذه المقالات وضعتها وما يتعلق بها فى كتابى « كانت فى انجلترا » (برينستون ، ١٩٣١) ص ١٤٣ - ١٥٨

(٣٤) فريدريك شلجل « الكتابات الفلسفية الجديدة » بإشراف ج . كورنر (فرانكفورت ، ١٩٣٢) ص ٢٢٣ - ٢٥٧ وهو يتضمن ملاحظات (بالفرنسية) عن محاضرة خاصة للسيدة دى ستال .

(عن ألمانيا) يجب أن يقنعنا - مهما يكن الأمـر - أن التتبع البسيط على نحو مدهش يمكن أن نجده من كل هذه المعلومات وأن استـقلالية حكمها يصعب ألا يكون قد تأثر . ويمكن للمرء أن يقول إن تصورها عن الفيلسوف كانت مستمد - إلى حد كبير - من فيلر وأن الأجزاء المتأخرة عن الميتافيزيقا الألمانية والتصور الألماني تعكس ارتبـاطهـا بفريـدريك شلجل وشلنج . ولكن فى النقـد الأدبى يبدو دون شك أن السيدة دى ستـال تعتمد على معرفتهـا الفعلية بالنصوص ، ولا يمكن أن توصف - بأى حال من الأحـوال - بأنها مجرد عـارضة لنظريات أوجست فلهلم شلجل .

وبطبيعة الحال فإن هناك اتفاقا فى الآراء مع شلجل : فعلى سبيل المثال إن لها رأيا سيّـئا فى نجاح جوته ككاتب درامى على خشبـة المسرح ، وهـى تعد جان بول كاتباً محليا من بلدة صـغيرة . وفى حالات قليلة يستطيع الإنسان أن يتحدث عن أصداء فعليــة من آراء شلجل ، من ذلك عندما تشتكى من اهتمام شـيلر الزائد بالعدالة الشـعريـة فى معـاقبـة الملكة اليزابيث بعـد إعدام مـارى ستيوارت [٣٥] . ولكن فى نقطة واحدة فـحسب - رغم أنها الناحية التـاريخية نقطة فى غاية الأهمية - فإنها بالقطع تتبع شلجل ، فإن مصطلح (الرومانسى) يحل محل مـصطلح (الأوربى الشمـالى) . وهناك فصل بالكامـل (الفصل الحادى عشر من القسم الثانى) يلخص آراء شلجل من أن الشعر الرومانسى هو شعر مسـيحى وفردوسى ومن العصور الوسطى ومرتبط بفن التـصوير أكثر من ارتبـاطه بفن النحت . والسيـدة دى ستـال - مـثل شلجل - تقيم تقـابلا بين

(٣٥) الاعمـال ، المجلد العاشر ، ص ٤٦٤ ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٠٢ ، المجلد العاشر ص ٤٦٢ - ٤٦٣ وهناك مزيد من القائمة الموسعة من التماثلات فى مقال فالزل المقتبس فى البيبليوجرافيا .

التراجيديا القديمة ، تراجيديا الحادثة ، وبين التراجيديا الحديثة ، تراجيديا الشخصية ، تقيم تقابلا بين القدر القديم وبين العناية الإلهية المسيحية . والتقابل بين الأدب الألماني الذى له جذور شعبية وقومية وبين الأدب الفرنسى الذى هو نتاج الطبقة العليا مستمد أيضا من شلجل وهردر . لكنّ هذا الفصل عينه يظهر تصورا للشعر غريبا تماما على شلجل . تقول : « إن الشعر القديم أنقى كفنٍّ والشعر الحديث يجعلنا نذرف مزيدا من الدموع » . وهى تستغل انطباعاتنا الشخصية لتثيرنا ، إن العبقرية تخاطب قلبنا مباشرة [٣٦] .

بالاختصار احتفظت السيدة دى ستال بتصورها الانفعالى عن الشعر . وهى لم تظهر أى تعاطف مع وجهة النظر الرمزية للشعر أو حتى وجهة نظر صوفية على أنها تعبير عن حقيقة أعلى ، وإن كانت هناك آثار قليلة عن هذه العقائد فى الكتاب [٣٧] وفى مناسبات عديدة تلمح بدون تحديد إلى تعاليم « المدرسة الجديدة » للرومانسيين الألمان وخاصة تمجيد الأخوين شلجل للموضوعية والسخرية واستنكارهما للدموع من جراء تأثير الأدب وتقليلهما من مجرد مادة الموضوع وتزمتهما العام وعندما يظهر نقد اوجست فلهلم شلجل أفضليته غير ضرورية لما هو بسيط بل وحتى لما هو فج [٣٨] . ومناقشتها لفريدريك شلجل تظهر عدم تناولها لقصائده الخاصة وإن كانت تلمّح إلى كتابه

(٣٦) الأعمال ، المجلد العاشر ، ص ٢٧٤ .

(٣٧) الأعمال ، المجلد العاشر ، ص ٢٦٤ .

(٣٨) الأعمال ، المجلد العاشر ص ٢٩٩ - ٣٠٠ ، المجلد الحادى عشر ، ص ٤٥ ، وانظر : المجلد الحادى عشر ، ص ٤٨ عن النظرية الكوميدية ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٣٦

السابق عن الشعر اليونانى [٣٩] . بجانب هذا فإنّ أذواقها وأفضلياتها هى المتفقة تماما مع أذواق وأفضليات الأخوين شلجل . وهى معجبة دائما بعمق بفن شيلر الذى يندّد به الأخوان شلجل باستمرار . وهى لا تشارك أوجست فلهلم شلجل فى رأيه بالنسبة لجوته ، وواضح أنها مستاءة من برود جوته وموضوعيته وعدم تميزه وهى تفضل بشدة « آلام فرتر » على أنه من كتاباته المتأخرة . ولقد مدحت فيلاند متغاضية عن رأى الأخوين شلجل السىء فى كتاباته ، ووجهت مزيدا من الانتباه لفرنرو كوتزبيو أكثر مما شعر به شلجل من تدليل على ذلك [٤٠] . ولقد كان المؤرخ نيبور على حق مؤكد عندما لاحظ أن شلجل لم ير حتى مخطوطاتها [٤١] .

ولم تغير السيدة دى ستال رأيها الأساسى فى الأدب والشعر : وكتابها « عن المانيا » متواصل تماما مع كتابها « عن الأدب » لكنها تحسنت إلى حد كبير كناقدة أدبية ، وخاصة فى تحليل وتشخيص الأعمال الفنية المفردة ، و « الوصف الحى للروائع » [٤٢] هو مثالها النقدى ، وهو مثال تحققه بالأحرى غالبا . ولقد تحدثت بقدر كبير وتتخلل حديثها هذا ترجمات نثرية بين الحين والحين – عن عديد من التمثيليات والأشعار والروايات الألمانية . وبلا شك فإنها لم تعرف

(٣٩) المصدر السابق ، المجلد ١١ ، ص ١٣٩ – ١٤٠ واستعراض كتاب « فولدمار » لياكوبى (المجلد الحادى عشر ، ص ٣٧٠ وما بعدها) يردد بصفة عامة آراء فريدريك عن الكتاب . وكان فريدريك مستاء جدا من هذا التناول . انظر رسالته إلى أخيه فى ١٧ يناير ١٨١٢ فى « رسائل عن كتب الأخ أوجست فلهلم شلجل » (برلين ، ١٨٩٠) ص ٥٣٩

(٤٠) المصدر السابق ، المجلد العاشر ، ص ٢١٧ ، عن فيلاند ، المجلد الحادى عشر ، ص ٤٥ ، عن كوتز بيو ، المجلد الحادى عشر ، ص ٢ وما بعدها ، عن فرنر .

(٤١) نواهند - « أخبار حية » (هامبورج ، ١٨٣٨ – ١٨٣٩) ، المجلد الأول ، ص ٥٧٩ رسالة يوم ٢٥ يناير ١٨١٤ .

(٤٢) الأعمال ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٣٢

شيئا من الأدب الألمانى فى بواكيره . ورغم أنها تستطيع أن تعلم قدرا كبيرا عن القصيدة الألمانية فى القرن الثالث عشر « نيبلنجنليد » من أوجست فلهلم شلجل ، فإنها لا تلمّح إليها إلا بإيجاز شديد وعلى نحو غامض تماما [٤٣] . والإنسان يجب أن يشك فى أن التصنيف الرائع والعادل للأدب الألمانى فى بواكيره - وقد كتبه بتتابع الرهبان والفرسان الأسطوات الفنانون والباحثون - يأتى من شلجل [٤٤] ، ولقد بدأت السيدة دى ستال تكوّن رأياخاصا بها عندما ناقشت فيلاند وكلوبشتك ولسّنج . وهؤلاء يشكلون تشخيصات جيدة وتعاطفية قائمة على معرفة أولية . وهى تلتقط النغمة الخفية للشعور عند فيلاند وتحدد نجاح لسنج كناقد وككاتب درامى بشكل حسن وليس بشكل يخلو من النقد . وهى فى مناقشة فنكلمان تظهر التقاطا للنقطة التاريخية : ضرورة معرفة بلد وعصر العمل الفنى واستخدام كلا التخيل والمعرفة للتعويض عن انقضاء الزمن وإحياء ما يبدو أنه ميت [٤٥] . غير أن تشخيصها لهردر تشخيص هزيل لدرجة تدعو إلى الاحباط وهو تشخيص قديم تماما . أما شيلر فهو بطلها لأنه يعلو إلى مثالها « عن النفس العظيمة التى أحاطت بهاالعاصفة » [٤٦] وقد أثّر فيها بشجنه وفصاحته . وهى تصف المسرحيات بشكل تعاطفى وعلى نحو كامل وهى تبدى أقوالا نقدية أحيانا يجرى أخذها على محمل حسن وإن كان يصعب أن تكون جديدة . وهكذا نراها تندد بالنهاية الرومانسية لمسرحية « جان دارك »

(٤٣) المصدر السابق ، المجلد العاشر ، ص ٢١٠ ، ص ٣٠٣ - ٣٠٤

(٤٤) المصدر السابق ، ص ٢٠٩

(٤٥) المصدر السابق ، ص ٢٣٤

(٤٦) المصدر السابق ، ص ٤٤٧ - ٢٤٨

أو الجوقتين المزدوجتين فى مسـرحية « عرس مسينا » [٤٧] . وتناولها لجوته أقل من أن يكون مُرْضيا : وهى تصف التمثيليات على نحو كامل بالأحرى ، وهى تعترض على البناء المفكّك فى مسرحية « جوتز » ونهاية مسرحية « إيجمونت » وهى تفيض فى حديثـها عن مسرحيـة « تاسو » وأنها لا شأن لها بالشخـصية التاريخـية [٤٨] وهى تقـدم ترجمـات مـختـارة جيدة لبعض من أجـمل قصائد جوته . لكن مـا قالته عن مـسرحيـة « فاوست » (ولم تكن تعـرف إلاّ الجزء الأول فقط) مشوش تماما : فترتيب المناظر مشوش والتعليقات على « الكابوس العقلى » يظهر لهـا داعيا للحيرة كـما أن الأمور المتعلقة بالبـطلة جرتشن تظهر عدم لياقتها الاجتماعية والعقلية بالنسبة أنها امرأة مثقفة كبيرة . وتعد « فاوست » حلما ، « هذيانا للعـقل » ، وهو شىء يجب ألا يُحاكى أو يُكَرَّر [٤٩] . وهى متحيرة بالمثل من رواية جوته « فلهلم ميـستر » ولـم تمدح إلاّ شخصية فينون . وهى مـتـحيرة أكثـر من « عشيرة بالاخـتيار » التى تبـدو لها غامضـة تماما فى غرضها [٥٠] . وهى فى مناقشـة هذا العمل الأخير تتـهم جوته بعنف « بكسل القلب » وأنه ينحّى جـانبا نصف ألْمعيّـته خوفـا من أن يجعل نفسـه تعانى فى تحريك قرّائه [٥١] . وتنقـص جـوته الحـماسة والفلسـفة الصـارمة والوضعـية والإيمان ، وهو اتهام يرتفع أكثر وأكثر بإصدار ضد جوته من جانب عدد متزايد من الألمان .

(٤٧) المصدر السابق ، ص ٤٤٦ ، ص ٤٤٧

(٤٨) المصدر السابق ، ص ٤٧٠ - ٤٧١ ، ص ٤٨٤ - ٤٨٥ ، ص ٤٩٦ - ٤٩٨

(٤٩) الأعمال ، ص ٥٤٤

(٥٠) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ٨٩ وما بعدها ، ص ٩٣ وما بعدها .

(٥١) المصدر السابق ، ص ٩٤

وتعاطف السيدة دى ستال مع الأدب الرومانسى الألمانى الفعلى كان محدودا للغاية . ويبدو جان بول فى نظرها محليا وبريئا للغاية بالنسبة لعصرنا . وهى تتحدث عنه ، إنما تطرح المطلب الذى يجرى اقتباسه فى الغالب وهو « فى الأزمة الحديثة يجب أن تكون للانسان روح أوربية » (٥٢) . وفيلاند هو بالنسبة لها ألمانى مفرط فى نزعته القومية . وجان بول يبدو ألمانيا خالصا للغاية ومحليا للغاية . وهى تقتبس فقرات قليلة مثل « حلم عن المسيح الميت » من السباعية لكنها تسقط النتيجة التى تغير كل نبرتها . إن جان بول قد احتج غير أن الحلم أصبح العرض العظيم للالحاد الألمانى وقد أثر فى الفريد فينى وهوجو (٥٣) . ولقد عرفت السيدة دى ستال بالطبع شيئا عن تيك . وهى تمدح « سترنبولد » وهى تستمتع بجوها البوهيمى وهى تناقش بعض الكوميديات كأمثلة على الشطح الخيالى ذى الطابع المتأثر بأريستوفانيس بالنظرية الألمانية (٥٤) . لكن اهتمامها لا يبدو إلا كدودة حركية . ومن الغريب بما فيه الكفاية أن السيدة دى ستال تأثرت أيما تأثر بفرنر الذى بدا لها بعد وفاة شيلر أول الكتاب الدرامين الألمان . وهى تصف تمثيلياته بتعاطف شديد بما فى ذلك تمثيليته « أتيلا » حتى أن الكثيرين وجدوا تلميحات عن نابليون فى تصويرها سوط الرب (٥٥) . وهى تعيد الحديث عن « الرابع والعشرون من فبراير » وهى

(٥٢) المصدر السابق ، ص ١٠١

(٥٣) المصدر السابق ، ص ١٠٧ عن فرناند بالدنسبرجر « أغنية جان بول فى الرومانسية الفرنسية » « الفريد دى فينى » (باريس ، ١٩١٢) ص ١٥٩ - ١٧٦ أنظر أيضا البير بجوين « أغنية جان بول وفكتور هوجو » مجلة الأدب المقارن ، العدد ١٤ ، (١٩٣٤) ص ٧٠٣ - ٧١٣

(٥٤) الأعمال ، المجلد الحادى عشر ، ص ٩٧ - ٩٨ ، ص ٥٠ وما بعدها .

(٥٥) المصدر السابق ، ص ٢ وعن أتيلا أنظر المجلد الحادى عشر ، ص ١١ - ١٢

تمثيلية سبق لها أن رأتها علـى خشبة مسرحها الخاصة وقد شارك بالتـمثيل فيها شلجل وفـرنر ، وهى تمدح تأثيرها المسـرحى العظيم وتلوينهـا الشعرى لكـنها تستـاء من دعاية فرنر الصـوفية ولا تثق بإعجـابه بأشكال الرعب المادية (٥٦) . وهى ترتد دائما إلى تعقلها فى فترات بينية : فـيجب ألا توجد مثالية وتصوف ضبابيان ولا نزعة طبيعية مرعبة ومقززة .

وهكذا نجد أن تعاطفها مع الأدب الألمانى هو دائما يتلون بتمسكها الغريزى بمبادىء الذوق الفرنسى . إنهـا لا تتمسك بها بصرامة ، وهى تسـتخلص عزاء من التـفرقة بين المـبادىء الخالدة والمـؤقتة وهى مـستـعدة للغـاية أن تقلع عن التمسك بالقواعد . غير أن المبادىء الخـالدة يجرى تفسيرها دوما على أنها تتبع مباشـرة الذوق الخاص للكلاسيكيـة الجديدة الفرنسيـة . وتبدو كثيـرا أنها ذات عقليـتين ، فهى ، وهى تمجّد بعض الجمـاليات غير المنتظمـة ، تستنكر الذوق الفاسد والمبالغات . وهى تحب أن يـكون لديها الأمران : الأدب الألمانى الأكثر انتظاما والأكثر ذوقا والأدب الفرنسى الأقل خضـوعا للقناعات والأكثر انغماساً فى سـبحات التخـيل . وهـى تأمـل أن يكون الفرنسيون أكثر « تديّناً » والألمان « أكثر دنيوية » على نحو قليل (٥٧) .

لكن هذه الرغـبة فى التـوفيق على أسـاس متوسط من أجـل روح أوربية متناغمة تقابلها رغبتهـا الأخرى فى ضرورة أن تعبر كل أمة عن طابعها القومى بوضوح وحرية قدر الإمكان . وفيلاند الذى تعجب به إعجابا شخصيا استسلم للقومـيين الألمان : « الأصالة القوميـة جديرة بالمزيد ورغم أن الإنسان يعـترف

(٥٦) المصدر السابق ، ص ١٨ – ٢٢

(٥٧) المصدر نفسه ، المجلد العاشر ص ٢٠٠

بفيلاند كأستاذ عظيم عليه أن يرغب ألا يكون له تلاميذ » [٥٨] .

ويحظى لسنج بالمديح لطرح حق الألمان فى ذوق قومى . وعرضها للتقابل بين المناخين الكلاسيكى والرومانسى فى اعترافها بأفضلية الأدب الرومانسى لأنه وحده يمكن أن يتحسن « لأنه وحده وله جذور فى تربتنا يستطيع أن ينمو ويعاود الإحياء ، إنه يعبر عن ديننا ، إنه يستدعى تاريخنا » [٥٩] . وإن أدب القدماء هو معنا أدب مصطنع والأدب الرومانسى أو القائم على الفروسية هو أدب فطرى .

وتصورها للملحمة تصور بدائى على نحو كامل ، تصور مصطبغ بصبغة الشاعر أو سيان : « إن القصيدة الملحمية هى فى معظمها ليس عمل إنسان مفرد ، وإن العصور نفسها - إن جاز لنا القول - تعمل فيه ... وشخوص القصيدة الملحمية يجب أن تمثل الطابع الأصلى لأمة من الأمم » [٦٠] . وتجد السيدة دى استال اختلافات فى الذوق القومى واضحة أكثر فى الدراما . وهى تستطيع أن تقول إنه « لا يوجد شىء عبث أكثر من الرغبة فى فرض النسق نفسه على كل الأمم » [٦١] . لكنها فى الحقيقة لا تحتفظ بنصيحتها وتطرح اقتراحات محددة لتحرير النسق الفرنسى وتنتقد التمثيليات الألمانية لنقص التطابق مع المعايير الفرنسية . وهى تشارك آراء جونسون وشلجل عن الوحدات الثلاث . ووحدة الحدث وحدها هى التى لا يمكن الاستغناء عنها ، وتغيير

(٥٨) المصدر نفسه ص ٢١٨

(٥٩) المصدر نفسه ص ٢٧٦

(٦٠) المصدر السابق ، ص ٢٠٤

(٦١) المصدر السابق ، ص ٢٤٠ - ٢٤١

المكان وامتداد الزمان مسموح بهما إذا زادا من الانفعال وجعلا الوهم أقوى . وهى تستهجن المهابة المتمثّلة فى النظم الفرنسى وفق الوزن السكندرى . وواضح أنها تفضل النثر ، وهى تزكى التراجيديا التاريخية على أنها الميل الطبيعى للقرن التاسع عشر ، والعلاج الرئيسى ضد العقم المهدد للدراما الفرنسية ومع هذا نددت دوما بتزكية تبنى المبادىء الألمانية ويمكن أن يكون قاسيا للغاية على الهفوات الألمانية فى الذوق . وعلى سبيل المثال اهتزت من جراء الاعتراف فى « مارى ستيوارت » والأطروحات الشبقية لقصائد جوته ومراثيه ، وهى تظهر تحاملا قويا لصالح شخوص الطبقة العليا فى ملاحظاتها عن « كلارشن » و « جرتشن » وهى ترتعب من جراء حديث احتضار « فالنتين » الذى يلعن جرتشن .. إنه ينتهك وقار التراجيديا [٦٢] . وهى تهزّ رأسها أيضا تعجبًا إزاء موفيستو فيليس فى مسرحية جوته « فاوست » وإن كانت ترى أن الشيطان مستهجن على نحو أقل على خشبة المسرح فى ألمانيا عما فى فرنسا . بل إنها حتى تريد أن تعطى « أسماء شهيرة » لشخوص تراجيديا القرن الثامن عشر ، « التوأم » (١٧٧٥) من تأليف كلنجر لكى تعزّز تأثيرها : « فى التراجيديا فإن الموضوعات التاريخية أو أشكال التراث الدينية ضرورية والتى توقظ ذكريات كبرى فى نفوس المشاهدين » [٦٣] . وفى الكوميديا ، فإنّها تفضل موليير على أى كاتب مسرحى آخر بسبب معرفته بالمجتمع . وهناك فصل كامل « عن الخطابة » مخصص لمدح التمثيل الفرنسى وخاصة « تالما » فى الاقتباس والاعداد اللذين قام بهما على نحو مخيف دوسيس

(٦٢) المصدر السابق ، ص ٤٢٥ ، ص ٢٢٦ أنظر المصدر نفسه ، ص ٣١٢

(٦٣) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ٣٢

لمسرحية « هاملت » . لقد حققت « تالما » الوحدة الحقّة لشكسبير وراسين « لماذا لا يحاول مؤلفو الدراما أيضا أن يربطوا فى تأليفاتهم ما نجح فيه الممثل على نحو رائع فى الاندماج لفنه ؟ » [٦٤] .

وهكذا كسبت النزعة العالمية في النهاية وانتصرت على النظريات القومية . « على الأمم أن تفيد كأدلاء كل منها للأخرى » وفى كل بلد على الإنسان « أن يرحب بالأفكار الأجنبية فالترحيب بهذه الطريقة يشكل حظ من يتلقونه » [٦٥] . وكتاب « عن ألمانيا » ساهم مساهمة هامة فى « الأدب العالمى » الذى واجهه جوته فيما بعد كمركّب من الروح الأوربية . وإنّ محدوديات ذوق السيدة دى ستال وتعاطفها للغاية عززا من تأثير كتابها . ونظريتها الأدبية يصعب أن تكون قد تجاوزت النزعة الانفعالية عند روسّو . وذوقها من النوع السابق على الرومانسية بشكل معتدل لصالح التراجيديا التاريخية والشعر الوصفى ورواية الحساسية . وهى ترفض بشكل دائم ما تعتبره « غرابة » الألمان : فى فاوست ، وعند جان بول . لكن هذا التطرف العميق فى الماضى الفرنسى جعل صوتها مسموعا حتى فيما وراء حدود فرنسا .

وفى فرنسا أثار الكتاب إشكالية كبيرة حيث اتهمها فريق بنقص الوطنية بينما رحب بها فريق آخر ، وأحيانا جرى انتقادها واتهامها بالجبن . وقد هاجم أحد المدافعين عنها وهو ألكسندر سوميت فى « الوساوس الأدبية للسيدة دى ستال » (١٨١٤) هجوما عنيفا موجها ضد الكلاسيكية الجديدة الفرنسية ودافع

(٦٤) المصدر السابق ، ص ٨٢

(٦٥) المصدر السابق ، ص ١٤٥

عن نقد الجماليات [٦٦] . ولقد أعجب بكلوبشتك للغاية ومسرحية « ماري ستيوارت » لشيلر ودافع حتى عن الاعتراف فوق خشبة المسرح . وفى انجلترا أثار الكتاب كما هائلا من المدح ولم يُسْتَثن جفرى من هذا المدح . لقد أصبح المصدر الأنموذجي للمعرفة عن ألمانيا إلى وقت ظهور كارلايل ، وكان يُقْرأ على نطاق واسع فى الولايات المتحدة الأمريكية أيضا ومن جانب امرسون على سبيل المثال . ولقد شعر الألمان بهذا الثناء الشديد من جراء نجاح كتاب « عن ألمانيا » . وجوته الذى لم يكن مسروراً من مناقشاتها لكتاباته اعترف بأريحية بمزاياه التاريخية [٦٧] ، وجان بول الذى لديه بعض السخرية فإنّه مع هذا نوّه بشكل طيب بأن محدوديّات معرفتها وفهمها أمر طبيعى [٦٨] . وانتقدها الكونت أوتو فون ليوب بعنف لتجاهلها نوفاليس وفوكيه وأنها لم تشارك فى وجهة النظر الرومانتيكية الألمانية [٦٩] . ورغم أن الكثير الذى قاله النقاد الألمان أنه صحيح فإنه لا يوجد شيءيمكن أن ينتقص من قيمة الكتاب . ولقد أحدث بالفعل فتحة فى سور الصين بين الأقطار . لقد كان كتابا هاما للغاية لانتشار مصطلح ومفهوم « الرومانسى » . لقد كان خطوة مبكرة فى تاريخ التحرر الفرنسى من قيود الكلاسيكية الجديدة ، وكان بيانا للنزعة العالمية الأدبية الجديدة .

والآن ننتقل إلى فرانسوا رينيه ، الفيكونت شاتوبريان (١٧٦٨ - ١٨٤٨)

(٦٦) أعيد فى كتاب أجلى « المسألة الرومانسية » ، ص ٢١٧ - ٢٤٠

(٦٧) الأعمال ، المجلد الثلاثون ، ص ١٣٤ وهناك رسائل ومحادثات جميلة وردت عند هننج : « ألمانيا فى نظر السيدة دى ستال » (باريس ، ١٩٢٩) ص ٢٤١ وما بعدها .

(٦٨) الأعمال الكاملة ، المجلد السادس والعشرون ، ص ٤٧٦ - ٥٠٢ .

(٦٩) أعمال عن هولندا (هيدلبرج ، ١٨١٤) ص ٢٥٠

وواضح أنه عكس السيدة دى ستال تماما . وهو بعد عودته من نفيه إلى إنجلترا بدأ مهمته الأدبية فى فرنسا بالهجوم على الكتاب المنشور حديثا ألا وهو كتابها « عن الأدب » (٧٠) . لقد أبرز التناقض بين السوداوية والإيمان بالكمال ، ولقد أخبر السيدة دى ستال أن الشاعر أو سيان هو شخص خيالى مختلق ، وأن روحه مسيحية وأنه يصور أخلاقا مثالية لا يمكن تصورها فى كالدونيا فى القرن الثالث . وهو يصوغ بشكل فج التقابل بينه وبين السيدة دى ستال بقوله إن موقفه هو « أنه من الغباء أن ترى السيد المسيح فى كل مكان ، بمثل ما أن السيدة دى ستال ترى الكمال فى كل موضع » (٧١) ، وإن النبيل الكاثوليكى فى الذرية القديمة والذى يريد أن يستعيد الدين وأسرة آبائه يبدو أنه لا شأن له مشترك مع السيدة البروتستانتية من جنيف التى تؤمن بالتقدم والليبرالية .

ومع هذا ، فإننا إذا قصرنا أنفسنا - كما يجب أن نفعل - على النظرية الأدبية والنقد والذوق فإنّ التناقض سيظهر أقل عنفا . إن مفاهيم شاتوبريان عن الشعر والذوق الأدبى ليست فى الواقع بعيدة كل البعد عن مفاهيم السيدة دى ستال ، فكما الحال معها فإننا نجد أن أقرب نماذج شاتوبريان هو روسو وبرناردين دى سانت - بيير وأوسيان . والنثر الإيقاعى عن اشتياق الرجل (والمرأة) للاتناهى وعبث الوجود الانسانى كلها تشكل فكرتهما العينية عن ماهيةالشعر الحقيقى . وإن ذوق شاتوبريان مثلها قد تمنطق بنسق الكلاسيكية الفرنسية . وكلاهما سمحا نوعا ما بما يمكن أن يحرر الذوق إذا استطاع أن يتمثل ملتون

(٧٠) رسالة إلى فونتين فى « مركور دى فرانس » ٢٢ ديسمبر ١٨٠٠ ، الأعمال ، المجلد الثالث عشر ، ص ٢٨٩ - ٣١٥ كذلك فى « مراسلات عامة » بإشراف لويس توماس (باريس ، ١٩١٢) المجلد الأول ، ص ٢٣ - ٤٣

(٧١) الأعمال ، المجلد الثالث عشر ، ص ٢٩٠

وأجزاء من شكسبير ودانتى . وشاتوبريان - مثلها - ساهم فى شعور متزايد بالتاريخ وفهم الوضع التاريخى للأدب . وأهم إسهاماته فى النقد هى اقتراحاته بشأن علاقة الأدب بتطور الدين والحساسية ومن منظور واسع نجد أن شاتوبريان والسيدة دى ستال يمتان إلى بعضهما .

يعد كتاب « عفريت المسيحية » (١٨٠٢) دفاعا عن المسيحية (وأساسا دفاعا عن الكاثوليكية الرومانية) موجها ضد النزعة الشكية والإلحاد فى القرن الثامن عشر والثورة الفرنسية . وما يهمنا وما يستجيب للعصر هو دعوته التى تُحبِّذُ جماليات المسيحية .ويحاول شاتوبريان أن يوضح أن المسيحية ليست هى وحدها الدين الحقيقى الوحيد بل هى « أشد الأديان شاعرية وهى الدين الأكثر ملائمة للفنون » [٧٢] . ويتألف الجدل الأدبى من التقابل بين الفقرات والشخوص فى الشعر اليونانى واللاتينى وبين فقرات وشخوص مماثلة من الكتاب المحدثين . إنه إعادة بيان للنزاع بين القدماء والمحدثين ، مع انحياز لصالح المحدثين المسيحيين . لكن يصعب أن نتبين القيمة النقدية فى إظهار آدم عند ملتون أنه « ملوكى ونبيل » على نحو أفضل من يوليسيس عند هوميروس ، وأن لوسينان فى « زائير » لفولتير لأنه يَحُضُّ ابنته على الاستشهاد أنه أب أكثر بطولية من بريام عند هوميروس الذى تواضع أمام أخيل قاتل ابنه وهو يطالب بجسد هكتور ؛ وأن أندروماك عند راسين هى أم أكثر رقة من أندروماك فى التراث القديم ، وأن جوزمان فى « الزير » لفولتير ليس ابنا سهل الانقياد وسلبيا مثل تلما خوس عند هوميروس وهكذا دواليك [٧٣] . وفى معظم الحالات فإن

(٧٢) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٥

(٧٣) المصدر السابق ، ص ٢٧٩ وما بعدها (عفريت المسيحية ، القسم الثانى ، الكتاب الثانى ، الفصل الثانى وما بعده) .

الفقرات والشخـوص لا تأتى مضاهاتها من الناحية النقـدية لأن البنوة والأمومة خارج سياق العـمل الفنى ليسا معيـار الامتياز . والمقياس المفـروض هو معيار خارجـى حـتمـى يطبق على مـقارنة الشخـوص فى الحياة والـتاريخ وليس فى الأدب ، والنجـاح والعظمـة الأدبيان ليـسـا بأى حال من الأحـوال مـرتبطين بالأفضلية الخلقية المعبر عنها . وشاتوبريان نفسه يدرك أن منظر بريام أمام أخيل أعظم بكثيـر بشكل لا يمكن مضاهاته بالحـديث الوارد فى « زائير » . ومهـما تكن التفوقـية التجريدية لآدم وحواء فـإن يوليسيس وبنيلوبى أكثر اقناعـا بكثير بأنهما « زوجان قرينان » والحجة فى هذه الخطاطية الكاملة لهذه التوازيات تبدو ميكانيكية ، بل وحتى عقيمة .

ومع هذا فإن لدى شاتوبريان استبصـارات نقدية أصلية . لقد كان أول من فسر الأدب الفـرنسى فى القرن السابع عشر لا كمـنافس للقديم الكلاسيكى ، بل كأدب مسيحى انطلق بحدة من فترة التدهور فى القرن الثامن عشر الذى فقد إيمانه . ولقـد كان لدى شـاتوبريان ذوق لما يمكن أن نسمـيه اليـوم « الزخـرفة الغربية » (الباروك) ولديه بصيرة بالتوترات والصراعات بين الحب والواجب ، بين الجسم والنفس ، والتى بدت له مسيحية أساسا حتى وإن ارتدت زى القديم الكلاسيكى . وهكذا فإن افـيجينيا فى تراجيـديا راسين هى فتاة مسيـحية تلبّى داعى السماء . وهكذا فـإنّ فيدرا هى « امرأة مـسيحية تُلام ، خـاطئة سقطت حيّة فى أيدى الرب » [٧٤] . وحتى فولتير الذى اضطهد الكنيسة بنى تراجيدياته على مشاعر وصراعات لا يمكن التفكير فيها بدون التراث المسيحى .

وعندما يتـجاوز شاتوبريان التمـاثلات ويتخلّى عن غرضه بالانتـقاص من

(٧٤) المصدر السابق ، ص ٣٤٢ . (عفريت المسيحية ، القسم الثانى ، الكتاب الثالث ، الفصل الثالث) .

الأساطير الكلاسيكية ، فإنّه يستطيع أن يجدد التفسيرات الخاصة بالكتاب الفرنسيين العظام فى الماضى . وإن باسكال وبوسويه ولا برويير وماسيلون هم أبطاله المسيحيون . وحتى موليير ولافونتين يراهما وقد مسّتهما السوداوية وأدركا باطل الأباطيل ، وهذه هى الأطروحة الكبرى فى كتابات شاتوبريان . وتمجيد الكلاسيكيات المسيحية فى القرن السابع عشر يفيد - بجانب هذا - فى تقرير الأطروحة العامة : بدون دين لا يوجد أى جمال أو فن . وعدم الإيمان هو العلة الأساسية فى التفسخ . والروح العقلانية القائمة على الاستدلال وهى تدمّر التخيل تزعزع أسس الفنون الجميلة . وهكذا فإنّ « القرن الثامن عشر يضعف كل يوم فى المنظور ، بينما القرن السابع عشر يبدو أنه يرتفع أكثر كلما ارتددنا إلى الوراء : قرن يغوص فى الأعماق والقرن الآخر يحلق فى السموات »[(٧٥)] .

ولدى شاتوبريان أيضا شعور بالطبيعة وموهبة فى الوصف جديدان فى ذلك الوقت . لقد اعتقد أن مشاعره هو تختلف عن القديم وقد حاول أن يؤسس أصلها . يقول إن القديم لا يعرف الشعر الوصفى بمعناه وشعر العزلة والصحارى والسموات اللامتناهية التى يختلف فيها الإنسان أمام عظمة الله . والأساطير القديمة عن الطبيعة وحوريات الماء الخاصة بها والحوريات تشكل طبيعة صغيرة وبديعة ومأهولة وإنسانية فحسب . ولم يحدث إلا مع المسيحية وحدها أن تولد شعور بالمنظر الطبيعى فى ذاته بمعزل عن الإنسان . ورغم محاولة تتبع مثل هذا الشعر الوصفى بالرجوع إلى النساك فإنه شىء خيالى ، وشاتوبريان ينجح فى تمييز مراحل الكتابة الوصفية فى الأدب الحديث : رد

(٧٥) المصدر السابق ، المجلد الثانى عشر ، ص ٢٢٢ (عفريت المسيحية ، القسم الثالث ، الكتاب الرابع ، الفصل الخامس) .

الفعل فى القرن السابع عشر ضد الأدب الرعوى والجماعة البريطانية التى بدأت بطومسون وأصحاب المحاكاة من الفرنسيين وهم يحاكون الإنجليز . ولقد تحرّر من هؤلاء المعاصرين من أمثال ديليل والذين بدوا له مفرطين فى أن يكونوا أصحاب مهنة دقيقة بزعم أنهم يأخذون عن الرحالة وما تسرده البعثات الجزويتية فى القرن السابع عشر والاستجابة لبرنار دين دى سانت بيير « الذى يدين بألمعيته فى المناظر التى تنسب العزلة إلى المسيحية » [٧٦] . ولقد جرى دفع الأطروحة بعيدا جدا ، لكنها أضافت مادة أخرى للمسألة الكبرى لموضوع المحدثين ضد القدماء .

والفصل النقدى من كتابه « عفريت المسيحية » يصل إلى الذروة فى طرح تماثلات بين فرجيل وراسين ، بين هوميروس والانجيل [٧٧] . ولقد امتدح سانت - بوف البحث الأول من الكتاب على أنه أعظم فقرة فى النقد الفرنسى وهو على نحو يمكن مقارنته بأى شىء عند لسنج وهردر [٧٨] . لكن لما كان هذا لا يتجاوز أن يكون قولا آليا مثقلا عن الأفضليات فإنه يبدو أنه لا يستحق مثل هذا الثناء . وراسين أكثر تفوقا فى ابتداع الشخوص وفيدرا أكثر عاطفية من ديدو ، وقيثارة فرجيل أكثر كآبة من راسين . وفرجيل هو صديق الانسان الوحيد ، رفيق الساعات السرية للحياة . ولقد عاش راسين كثيرا فى البلاط . وعند راسين نشعر بأننا نتجول خلال المتنزه الخالى فى قصر فرساى . وعند

(٧٦) المصدر السابق ، ص ١٧ . (عفريت المسيحية ، القسم الثانى ، الكتاب الرابع ، الفصل الثالث) .

(٧٧) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ٣١٧ - ٣٢٠ ، المجلد الثانى عشر ، ص ٦٦ - ١٠٢ (عفريت المسيحية ، القسم الثانى ، الكتاب الثانى الفصل العاشر ، الكتاب الخامس ، الفصول ١ - ٤) .

(٧٨) « شاتوبريان وجماعته الأدبية » بإشراف م . ألِم (طبعة جارينير) المجلد الأول ، ص ٢٥٧ وما بعدها . الدرس الثالث عشر) .

فرجيل توجد طبيعة شاملة : عمق الغابات ومنظر الجبال وشاطىء البحر حيث تحدق النساء المنفيات وهن يبكين إزاء هول الأمواج . والاختيار بين فرجيل وراسين صعب : لقد كانا قرينين فى الحقيقة ويجب تفضيل راسين لا لشىء إلا من أجل الأطروحة لأنه كتب « أتاليا » أكمل عمل من أعمال العبقرية استلهم الدين [٧٩] . والقرار فى صالح الإنجيل أسهل لأن شاتوريان يستطيع أن يصف أسلوب الانجيل بمصطلحات مستمدة من اللاهوتى لوت كأسلوب بسيط وجليل ، بينما أسلوب هوميروس يجرى تصويره على أنه مفكك أكثر ومتدفق على نحو أشد وأنه أنموذج مرتجل وينتهى الفصل بتقليد ساخر لهوميروس : إعادة كتابة فقرة من كتاب لوت بطريقة شبه هوميروسية مليئة بالبهرجة [٨٠] .

وشاتوبريان فى مقال شهير عن دوسو (١٨١٩) ينصحنا بأن « نتخلى عن النقد البسيط والسهل القائم على تصيد الأخطاء لصالح النقد العظيم والصعب للجماليات » [٨١] . ومنهجه الخاص هو فى معظمه منهج الاقتباس والتقدير والمواجهة ، وهو مصاحب بالملاحظات العرضية عن النظم واستخدام الحروف اللينة والصامتة . وليس النقد إطلاقا نقد تشخيص مؤلف واحد أو وعمل واحد كما انه ليس إطلاقاً جدلا تأمليا نظريا . وهو عندما يستجيب للمبادىء العامة لا يستطيع أن يفكر إلاّ فى الأمور الشائعة فى الكلاسيكية ومن ثمّ فإن مقاله عن شكسبير (١٨٠١) يجب تصنيفه على أنه نقد للأخطاء . وفيه يتبين شاتوبريان أن شكسبير لديه مزايا تاريخية عظيمة فى عصره وأن لديه استبصارا بالطبيعة الإنسانية وأنه

(٧٩) الأعمال ، المجلد الحادى عشر ، ص ٢١٨ ونفس رؤية فولتير فى المجلد الأول من هذا الكتاب ص ٤٥

(٨٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى عشر ، ص ١٠١ عن تأثير لوث أنظر : مادلين دمبسى : « إسهام لدراسة مصادر كتاب عفريت المسيحية » ، باريس ، ١٩٨

(٨١) الأعمال ، المجلد السابع ، ص ٢٧٧

يصور بحيوية ومناظر مؤثرة ، ولكنه رغم هذا يصر على أن شكسبير ليس لديه أى فن . وهو مثل النقاد الفرنسيين والانجليز الأوائل لشكسبير يعمى عمىً كاملا عن براعة شكسبير البناءة وحساسيته تجاه نسيجه الصوتى والذى لم يبدُ له إلا على أنه طنان . ومن ثم يستطيع شاتوبريان أن يقول إن « الكتابة فن ، وإن الفن له أجناس أدبية وإن كل جنس أدبى له قواعده » . وهو يعتقد أنه يستطيع أن يقلب الموائد على المعجبين بطبيعة شكسبير : « إن راسين فى الامتياز الشامل لفنه أكثر طبيعية من شكسبير ، بمثل ما أن أبوللو فى كل ألوهيته لديه أشكال أكثر إنسانية من التمثال الفرعونى الفج »[٨٢] .

وكل أقوال شاتوبريان النقدية مليئة هكذا بإكليشيهات الكلاسيكية ، و (الجمال المثالى) يخفى القبيح والمنحط ، والطبيعة الجميلة لا يجب أن تحاكى الوحوش ، وانه هو الحس السليم بالعبقرية ، وبدونه لا تكون العبقرية سوى غباء جليل ، والقواعد - حتى قواعد الوحدات الثلاث - صادقة فى كل الأوقات والمواضع لأنها موجودة فى الطبيعة[٨٣] . هذه هى المعايير التى يستند إليها شاتوبريان دائما فى تقديم أعماله وشرحها والدفاع عنها . وهو فى دفاع متطور عن « الشهداء »[٨٤] يقلق من نقاء الجنس الأدبى ويقتبس خيوطا من

(٨٢) المصدر السابق ، ص ٥٣

(٨٣) عن الجمال المثالى أنظر : المصدر نفسه ، المجلد الحادى عشر ، ص ٣٢٢ - ٣٢٣ (عفريت المسيحية ، القسم الثانى ، الكتاب الثانى ، الفصل الحادى عشر) وعن « الطبيعة الجميلة » أنظر المجلد العاشر ، ص ٥ (تصدير « أتالا ») . وعن الذوق : المجلد السابع عشر ، ص ٣٤ استعراض تحليلى ليونج وعن القواعد . المجلد الرابع عشر ، ص ٤٧ (تصدير الطبعة الثالثة من قصيدة « الشهداء ») .

(٨٤) « الشهداء أو انتصار الدين المسيحى » ملحمة نثرية كتبها شاتوبريان عام ١٨٠٩ وتقع فى ٢٤ كتابا وتدور أحداثها فى القرن الثالث (المترجم) .

لهم نفوذ ويدحض - خطوة خطوة - الاعتراضات المتحذلقة . وهو يعلن أنه لا يريد أى تغيير ولا يريد أى ابتداع فى الأدب ، وأنه يتبنى تماما المبادىء التى صاغها أرسطووهوراس وبوالو [٨٥] . وإن كتابه « عفريت المسيحية » قد يوحى بتعاطف مع المفهوم الرمزى للشعر ، لكن شاتوبريان لا يسمح بالفعل إلاّ لمجازات الصفات والتأثيرات ، وإنّ لديه تصورا حرْفيا للغاية للمعنى المجازى والتشبيهى للإنجيل [٨٦] .

والنقطة الوحيدة للابتداع النظرى وراء الدفاع الأعمى عن المعجزات المسيحية هى التأكيد على مشاركة المؤلف فى إبداعه . فشاتوبريان مقتنع بأن الكتاب العظام قد وضعوا تاريخهم فى عملهم « وإنهم لا يرسمون شيئا على نحو رائع بمثل ما يرسمون قلبهم » [٨٧] . وبدون التوحيد التام بين ملتون والشيطان فإن شاتوبريان يقترح أن يرسم ملتون روحه هو الهالكة فى الشيطان ، وإن أشكال المحبة بين آدم وحواء تعكس التجارب الشجاعة لملتون . وحزن فرجيل يأتى من التمتمة والضعف الجسمانى ، وخيبات أمله فى الحب [٨٨] . لكن هذه النظرة ليست مفروضة على كل شىء ، والخطة العامة للكلاسيكية لم يجر التخلى عنها إطلاقا .

(٨٥) المصدر السابق ، المجلد الرابع عشر ، ص ٢٥ (تصدير للطبعة الثالث من « الشهداء ») .

(٨٦) المصدر السابق ، المجلد الثانى عشر ، ص ٧٠ - ٧١ (عفريت المسيحية ، القسم الثانى ، الكتاب الخامس ، الفصل الثانى) .

(٨٧) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ٢٥٩ - ٢٦ (عفريت المسيحية ، القسم الثانى ، الكتاب الأول ، الفصل الثالث) .

(٨٨) المصدر السابق ، المجلد الثانى عشر ، ص ٢٧ - ٢٨ (عفريت المسيحية ، القسم الثانى ، الكتاب الرابع ، الفصل التاسع) المجلد الحادى عشر ، ص ٢٥٩ (القسم الثانى ، الكتاب الأول ، الفصل الثالث) المجلد الحادى عشر ، ص ٣١٨ - ٣١٩ (القسم الثانى ، الكتاب الثانى ، الفصل العاشر) .

ومع مرور السنين عدل شاتوبريان نوعا ما من وضعه النقدى . فمن جهة أصبح حتى أكثر محافظة وهو يستهجن نتائج كتاباته . وكما أن جوته تنصل من روايته « آلام فرتر » فإن شاتوبريان استنكر صنف رينيه [٨٩] . ورغم أنه تقبل من فترة مبكرة دور مؤسس مدرسة جديدة [٩٠] تخيلها كعودة إلى المبادىء الحقيقية للقرن السابع عشر ، فقد تزايد فيما بعد اشمئزازه على نحو كبير من مبالغات الرومانسيين الفرنسيين الفعليين . ولقد كان باردا إزاء لامارتين وهوجو . ولقد أدان بشدة دراما الدم والرعب [٩١] وحاضر جورج صاند عن الأخلاق بأمل أن ذلك العصر القديم « هبة الشمال » قد يعلمها عبث العاطفة [٩٢] . وهو يستطيع أن يعجب ببرانجيه لدواع سياسية حيث أن شاتوبريان لم يخف من المقارنة مع كاتب أغنية شعبية [٩٣] .

وأكبر أعمال شاتوبريان النقدية هو « مقال عن الأدب الانجليزى » (١٨٣٦) وهو على شتى الأحوال كتاب مثبط للأمل وهو حافل بالثغرات والأخطاء ،

(٨٩) « ذكريات المقبرة الأخرى » المجلد التالى ، ص ٢٠٢ - ٢٠٣

(٩٠) أنظر رسالة إلى فونتان ، ٢٣ سبتمبر ١٨٠٢ بعد زيارة قام بها إلى لاهارب ، المراسلات العامة ، المجلد الأول ، ص ٦٦ وفي استعراض تحليل لدى بونالد (١٨٠٢) تنبأ شاتوبريان بتغيرات ، ومع هذا تنبأ بانتصار أولئك الذين يعتمدون على أشكال التراث العظيمة . المؤلفات ، المجلد السابع عشر ، ص ١٠٩ - ١١٠

(٩١) عن لامارتين . أنظر أ . س . كونت دى مارسيلوس « شاتوبريان وعصره (باريس ، ١٨٥٩) ص ١١٣ - ١١٤ وعن هوجو أنظر جيلو : « شاتوبريان » ص ٢٨٦ - ٢٨٧ ولويس بارتو : « شاتوبريان وفكتور هوجو » الحوليات الرومانسية ، العدد ٩ (١٩١٢) ص ٤٩ وقد اقتبس بارتو رسالة تهنىء هوجو على نجاح مسرحيته « هرنانى » عن الدراما الرومانسية . الأعمال ، المجلد الثانى والعشرون ، ص ٢٦٨ - ٢٧٠ (مقال عن الأدب الانجليزى) .

(٩٢) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ٢٩٣

(٩٣) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٣٠٧ - ٣١٠

ومشقل للغاية بالاستطرادات عن لوثر ولامينيه ودانتون وآخرين . ومناقشة الفترات السابقة هى من سقط المتاع ، إنها تجميع من مصادر إنجليزية عفّى عليها الزمن دون تمييز ، ودون إحساس بالتناسب والملاحظات عن شوسر وسبنسر غير سليمة بالمرة وخاطئة . ولانجد بالفعل إلا شكسبير وملتون وبايرون هم الذين يتناولهم باستفاضة وبتطوير . والفصول عن شكسبير تنطوى على وعود . ويدرك شاتوبريان أنه « قد قاس شكسبير بنظارة جاسوس كلاسيكى » . ولكن هذه النظارة « هى مجهر عاجز عن ملاحظة الكل »[٩٤] . وينتهى الفصل بمديح حيث يأتى شكسبير فى مرتبة مع خمسة أو ستة مهمين رائعين فى التاريخ الأدبى مع هوميروس ودانتى ورابيليه الذين يندرجون جميعا الآن تحت هذا البيان عن التسامح . ولكن شاتوبريان يعيد فى الثنايا - كلمة بكلمة - عرض نقده الذى كان قبل خمسة وثلاثين عاما ويضيف انتقاصه لكوميديا شكسبير و « الظلال ذات الطابع الشعرى عند أوسيان » المفترضة للنساء اللواتى لا يمكن أن يصمدن فى وجه المقارنة مع استر عند راسين[٩٥] . وتظل وجهة النظر هى نفسها . . إن الكتاب الرومانسيين أى شكسبير ودانتى يكسبون بأن يجرى اقتباس فقرات منهم بينما صروح العصور الكلاسيكية لها قيمة « كمال الكلية والتناسب الملائم لإجرائها »[٩٦] . ويخلص شاتوبريان إلى أن عمل شكسبير ينقصه الوقار بمثل ما أن حياته ينقصها هذا الوقار . إنه بلا ذوق : نوع الذوق الذى يظهر فى لحظات نادرة للغاية من تاريخ العالم ويُفترض أساسا فى عصر لويس الرابع عشر .

(٩٤) الأعمال ، المجلد الثانى والعشرون ، ص ٢٣٩ (مقال عن الأدب الإنجليزى ، الفصل الأول) وعن شوسر ص ١١٠ وعن سبنسر أنظر ص ٢٣٠

(٩٥) المصدر السابق ، ص ٢٨٦ وما بعدها (مقال عن الأدب الإنجليزى ، الفصل الأول) ص ٣٢٢ - ٣٢٥

(٩٦) المصدر السابق ، ص ٢٨٥ (مقال عن الأدب الإنجليزى ، الفصل الأول) .

ولقد كان ملتـون - إلى حد كبير - أقـرب الشعراء الانجليز جميـعا لقلب شاتوبريان وذوقه . والاقتـباسات منه مشاهدة طوال كتابه « عفـريت المسيحية » . وفى أخريات حـياة شاتوبريان نشـر ترجمة كاملة لـقصيدة ملتـون « الفردوس المفقـود » نثرا . وكتـاب « مقال عن الأدب الانجـليزى » يصف وصفـا عادلا أعمال ملتون الأخـرى . ولقد كانت لدى شاتوبريان وجهة نظر تعـاطفية تدعو للدهشة تجاه حتى أكـثر أجزاء « الفردوس المفقود » تعـرّضا للنقد . ولقد دافع عن الكتب المتأخـرة على أساس أنها ليـست أدنى من الكتب الأولى ، بل لقد امتدح حتى الخطيئة والموت وأعلى من شأن الصياغة الحْرفية الآلية . ولقد كتب صفـحتـين بارزتين عن لاهوت « الفردوس المفـقود » واللتين تـبرزان الخـيوط المتشابكة لأفكار ملتون فى ضوء المعرفة الجـيدة بالتيارات اللاهوتية والفلسفية . وهو يكرر تفسـير ملتون على أساس سـيرة حياته . « إن الجمـهورى يمكن أن يوجـد فى كل نظم فى (الفرْدوس المفـقـود) ، إن أحاديث الشـيطان تتنفس كراهيـة الاعتماد على الغـير » (٩٧) . ونحن لا نـسمع شـيئا عن وجـهة النظر الأسبق من أن ملتون كان المفروض فيه أن يولد فى فرنسا مع وجود ذوق راسين وبوالو (٩٨) . وحتى سـياسة ملتـون تروق الآن لشاتوبريان الذى يفتـرض حالة متنبئ بائس ومكتئب من الديمقراطية الشاملة .

(٩٧) المصدر السابق ، المجلد الثالث والعشرون ، ص ١٢٢ ، ص ١٢٨ ، ص ١٥٦ ، ص ١٦٤ - ١٦٥ (عن اللاهوت) ، ص ١٥٩ (مقال عن الأدب الإنجليزى ، الفصل الثانى) .

(٩٨) المصدر السابق ، المجلد الثانى عشر ، ص ٦٣ (عفريت المسيحية ، القسم الثانى ، الكتاب الرابع ، الفصل السادس عشر) .

والتوازى بين ملتون وشاتوبريان فى خدمة كرومويل ونابليون يبدو متكلّفا . والأجمل أن شاتوبريان يقارن نـفسه ببايرون - وكلاهما أرستـقراطيان - وهما الاثنان يحملان « أبهّـة قلبيهما اللذين يدميـان » من خلال أوربا إلى الشرق . غير أنه كان على شاتوبريان أن يؤسس أوليّته وتفـوّقتيه . أما بايرون فهو عظيم يجيد فن المحـاكاة ، وهو يفجّر وجهـة نظر غير مخلصـة ، وينقصه الايمان ، وهو دائما علامة على الاصطناع [٩٩] . ويجرى استبـعاد والترسكوت على أنه مبـتدع جنس أدبى زائف ويظـل أيضا على أسطح الأشـياء [١٠٠] والرأى الذى يذهب إلى أن « الشهداء » هى ملحمة يشوّش بالنسبة لشاتوبريان حقيقة أنه هو نفسه كتب شيئا شبيها جدا بالرواية التاريخية . إن « الشهداء » التى قامت على تعدد المصادر تتجمع معا ويحدث تعليق عليها ودفاع عنها ،وهى فوق كل شىء بشير ليس بأفضل مما عليه رواية « إلى أين أنت ذاهب ؟ » .

ونقد شاتوبريان لا يحـرر نفسه هكذا إطلاقا من القوانين المحـددة للقواعد والذوق كمـا تشكلت فى الكـلاسـيكية الجـديدة الفرنسية . وفى منهج النقـد لا يزال محاطا بتقنيات المقارنات البلاغية أو التعليقات التفصيلية على الجماليات الجزئيـة . بينما لا يمـكن إعطاء مكانة سامـية فى تاريخ نظرية أدبيـة أو مناهج نقدية فـإنّه مع هذا لا يعكس انحراف الحساسية التى كانت كتـابات شاتوبريان الابداعيـة الخاصة به اختـبارا فصيـحا . وبينما لا يكاد يعرف أو يعـبأ بالأدب الفعلى فى العـصور الوسطى (مع استـثناء ممكن لدانتى) فإن كتـاباته وجهت

(٩٩) المصدر السابق ، المجلد الثالث والعشرون ، ص ٣٦٥ وما بعدها . (مقال عن الأدب الإنجليزى ، الفصل الثانى) وبالنسبة للمقارنة مع بايرون أنظر ص ٣٨٠ ، ص ٣٨٦

(١٠٠) المجلد الثالث والعشرون ، ص ٣٢ ومـا بعدهـا (مقـال عن الأدب الإنجليزى ، الفصل الثانى) ويفضل شاتوبريان مانزونى (ص ٣٣٤) ويلمحُ منتقصا رواية « أحدب نوتردام باريس » لهوجو (ص ٣٢٣) .

الانتباه إلى الماضى الإقطاعى وإلى الفروسية وإلى الكنائس القوطية . وبينما لا يستطيع الانسان أن يقول إن شاتوبريان كان هو نفسه مؤرخا خطيرا للأدب (كتاب « مقال عن الأدب الإنجليزى » هو مجرد تجميع) فإن التقاطه للتاريخ بصفة عامة ، وحسّه القوى بتدفق الزمن ، ساهما فى إيقاظ الحس التاريخى فى فرنسا . وتأكيده على العنصر المسيحى فى الكلاسيكيات الفرنسية فى القرن السابع عشر واضح أنه جديد . وساعد فى تأسيس هذا كمصدر للتراث الدائم حتى بعد أن كان التمسك بالنظرية الكلاسيكية الجديدة الصارمة قد ضعف . وإعجابه بملتون واهتمامه الرائع للغاية بشكسبير مواز لجهود السيدة دى ستال الأكثر حماسة بالنسبة للأدب الألمانى . ولكن ما هو أكثر من الناحية الشخصية هو أن شاتوبريان كان واحدا من مبتدعى النزعة الجمالية الرومانسية ليس فقط فى وجهة النظر التى اتخذها تجاه جماليات المسيحية وخاصة الطقوس الكاثوليكية ، بل أيضا فى التمجيد الرائع لخلود الفن وفى عبادة تفوقية وروعة العبقرية . وهناك القصة الصادقة الجيدة عن وجهة نظره الجمالية تجاه عاصفة فى البحر . . فهو عندما كان مجرد شاب عبر المحيط إلى أمريكا ووجد أنه يفضل وصف عاصفة عند هوميروس [١٠١] . وهناك فقرة فى « المذكرات » حيث يروى دور واحد وعشرين شخصا مشهورين كانوا مشاركين له فى مؤتمر فيرونا قد ماتوا فى الوقت نفسه « إمبراطور روسيا ، إلكسندر ؟ مات لويس الثامن عشر ؟ مات . . لا أحد يتذكر أحاديثنا على مائدة الأمير مترنيخ : ولكن بالقوة العبقرية إما من مسافر سوف يسمع أغنية المرح فى حقول فيرونا

(١٠١) اقتبس هذا ف . جيرو فى تصدير « أتالا » . اعداد من الطبعة الأصلية (باريس ، ١٩٠٦) ص ٢٤ وما يتبعها من المقدمة .

دون أن يتذكر شكسبير »[١٠٢] . ومع هذا فإن هذا يبدو مشكوكا فيه اليوم عندما تضعف ذكريات الماضى والأدب العظيم كما لم يحدث من قبل و « خلود » حتى أعظم الأعمال تبدو بشيرا . والافراط فى النزعة الجمالية الرومانسية ومطالبها الشاملة ومن ثمّ مطالبها التى لا يمكن الدفاع عنها أمام تفوقية الفن التى كان شاتوبريان واحدا من عارضيها الأول قد ساهمت فى رد فعل قبل أن يبدو الوضع الشرعى للأدب والفنون فى أى خطاطية للحضارة الانسانية .

(١٠٢) ذكريات من المقبرة الأخرى ، المجلد السادس ، ص ١٦٠ - ١٦١

المصادر والمراجع

On French criticism, see besides Michiels, Brunetière, Mustoxidi, and Van Tieghem, quoted in Vol. I, p. 274, Irving Babbitt, *The Masters of Modern French Criticism* (Boston, 1912), With chapters on Madame de Staël and Chateaubriand.

On Empire critics: Sainte-Beuve, "M. de Féletz, et la critique littéraire sous l'Empire," *Causeries du lundi* (1850), Vol. I.

Geoffroy's articles are reprinted in *Cours de la littérature drama.* tique, 5 vols. 2d ed. Paris, 1825. They are quoted by date of issue of *Journal des débats* (cited as Débats). On Geoffroy see Charles Marc Des Granges, *Geoffroy et la critique dramatique sous le Consulat et l'Empire*, Paris, 1897 (cited as Des Granges) — excellent, though diffues and too laudatory.

Madame de Staël's writings are quoted from *Œuvres complètes*, 17 vols. Paris, 1820 (cited as *Œuvres*). Of the huge biographical literature the two books by David Glass Larg, *Madame de Staël. La Vie dans l'œuvre (1766 - 1800)* (Paris, 1924) and *Madame de Staël. La Seconde vie (1800 - 1807)* (Paris, 1928) are most relevant. Also, Comtesse Jean de Pange, *Auguste - Guillaume Schlegel et Madame de Staël*, Paris, 1938.

On the sources of *De l'Allemagne* cf. Oskar Walzel, "Frau von Staëls Buch de l'Allemagne und W. Schlegel," in *Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte. Festgabo für Richard Heinzel* (Weimar, 1898), pp. 275-334; and Gertrude Emma Jaeck, "The Indebtedness of Madame de Staël to A. W. Schlegel," *JEGP, 10* (1911), 499-534. Jean Gibelin, *L'Esthétique de Schelling et l'Allemagne de Madame de* Staël (Paris, 1934) fails to establish any relationship. Comtesse Hean de Pange, *Madame de Staël et la découverte de l'Allemagne* (Paris, 1929) tells the external story. On the influence see terts in ed. Edmond Eggli, *Le Débat romantique en France 1813-1830*, Vol. I (1813-16) Paris, 1933. Investigations : Gertrude Emma

Jaeck, *Madame de Staël and the Spread of German Literature*, New York, 1915; Robert Calvin Whitford, *Madame de Staël's Literary Reputation in England*, Urbana, Ill., 1918; Ian Allan Henning, *L'Allemagne de Madame de Staël et la polémique romantique*, Paris, 1929; Carlo Pellegrini, *Madame de Staël* : il gruppo *cosmopolito di Coppet : influenza delle sue idee critiche*, Firenze, 1938.

Chateaubriand is quoted from Œuvres complètes (25 vols. Paris, 1836), and Mémoires d'outre tombe, ed. E. Biré and P. Moreau, 6 vols. Paris, 1947. Of the huge literature Sainte-Beuve's *Chateaubriand et son groupe littéraire* (2 vols. 1849) is still outstanding. Hubert Gillot, *Chateaubriand. Ses idées; son action; son œuerv* (Paris, 1934) Pays attention to the criticism.

Special aspects are discussed in Meta Helena Miller, *Chateaubriand* and *English Literature*, Baltimore, 1925; and Carlos Lynes, "Chateaubriand-Critic of the French Renaissance," *PMLA*, *62* (1947), 422-35.

(٩)

ستتدال وهوجو

إنّ قصة الحـركة الرومانسيـة الفرنسية التى وصلت إلى الذروة فـى انتصار مسرحية « هرنانى » عـام ١٨٣٠ كثيرا ما جرى سردها وجرى بحثـها بتفاصيل كبيرة . وهى لـيست فى جانب منها إلاّ نضالا بين الأنساق النقـدية المتنافسة : فكثير منهـا هو قصة زمرات وجماعـات ، وتكوين « أندية » ، وبشكل حتمى تكوين انحيـازات سياسيـة وانشقاقات حـزبية وتحوّلات . وهناك اسمـان هما السيـدة دى ستال وشـاتوبريان ، يكفيان وحـدهما ليدلاّ على أن الرومـانسيين الأوائل كانت لديهم إمـكانية تكوين مجـموعتين سـياسيـتين : إما المجمـوعة الليبرالية أو المخلصين الكاثوليك . وبعد عودة الملكية عام ١٨١٤ كانت الرابطة الكاثوليكية للرومانسيين تبـدو شيئا طبيعيا . ومع نموّ المعـارضة لأسرة البوربون الملكيـة تحرك الكثيـرون من الرومانســيين ببطء إلي معـسكر الليبرالـية (والتى توحّـدت لفـتـرة من الزمن مع عـبــادة نابليـون) . وهناك آخــرون مـثل الكسندرسوميه [1] هجروا موضعهم إلـى المعسكر الكلاسيكى وعملوا على أن يجرى اختيارهم فى الأكاديمية الفرنسـية . وإلى حدما ظل ستندال بمنأى ، فقد كان ليبراليا ومعجبـا بنابليون وروممانسيا بشكل دائم منذ سنواته الأولى فى فترة الكلاسيكية فى مرحلة الشباب . لكن كل هذه الانتـماءات ليست لها إلا أهمية واهنة بالنسـبة لموضوعنا المحـورى ألا وهو النقد . إن نموّ الحـركة الرومانسـية الفرنسـية بصـفة عامـة يمت بالأحرى إلى تاريخ الأدب الفـرنسى أو إلى تاريخ اجتماعى للعصور . أما بالنسبة للأفكار النقدية الفعلية فإنّ النقاش ظل فى أُطُر ضيقة جـداً وجرى رسم المشكلات بشكل بسيط للغاية وإلى أن ظهـرت مقدمة هوجو لمسرحيته « كـروميل » (١٨٢٧) التى تدشنت فى تاريخ الشعر وعلم

(١) ألكسندر سوميه (١٧٨٨ - ١٨٤٥) شاعر وكاتب درامى فرنسى كتب شعرا تعليميا . ولكنه تحرك فى الدوائر الرومانسية وساعد فى تأسيس نادى « ربات الشعر الفرنسى » . (المترجم) .

الجمال بصفة عامة ، فليس هناك إلاّ القليل الذى قيل فى كل هذه المجادلات على نحو لا يكاد يظهر أى وعى بالمشكلات الرئيسية . وجرت مواجهة الكلاسيكية على أنها نسق من القواعد عتيق يحتاج إلى الليبرالية . غير أن هذه الليبرالية جرى تصورها فى جانب كبير منها فى أُطُر فنية خالصة . وبالنسبة لما هو غنائى فإن النظم كان عليه أن يكون أكثر حرية ، وفى الدراما كان يجب تأسيس انتهاك الوحدات الثلاث . غير أنّ مطالب قيام ثورة أدبية زلزالية لم تتحقق إلاّ على يد فكتور هوجو :

« إننى أنفخ فى ريح الثورة » وهذا أعطى فكرة خاطئة باعترافه : إننى أحيط القاموس القديم بغلاف أحمر فريد من الكلمات الأصلية ! مزيد من الكلمات العامية ! اننى أنفخ عاصفة فى المجرة [٢] . وكان على الفرنسيين أن يحاربوا من أجل استخدام كلمات مثل « دجاجة » أو « منديل » أو « مسدس » على خشبة المسرح . لقد « كان » هذا زوبعة فى فنجان .

ولكن لا يستطيع الإنسان أن يقول إن هذه الحرية الفنية تتضمن حقا مفهوما جديداً للشعر . إن ممارسة الشعراء الرومانسيين لا تظهر أى انقطاع جذرى عن التراث البلاغى للكلاسيكية الجديدة . فلامارتين والفريد فينى وهوجو يصعب أن نعدهم حقا مبتدعين . وتجدد الشعر الفرنسى لم يظهر إلا مع بودلير ورامبو . وتبدو الدراما « الرومانسية » اليوم استهلالا قليل الأهمية لم يقدم أى عمل ذى قيمة كبيرة . ولم تهب الريح الثورية إلا فى الرواية الواقعية الجديدة : عند ستندال وبلزاك . والجدل الرومانسى لم يقم بإحياء إلا مجرد مفهوم للشعر يمكن أن يوصف بأنه مثل النزعة الانفعالية العاطفية عند دوبو وديدرو والسيدة دى ستال والحماس والالهام وعمق القلب الإنسانى والعبقرية هى الشعارات

(٢) من « تأملات » (١٨٥٦) .

التى كانت حتى فى ذلك الوقت تستعمل استعمالا بسيطا فى تاريخ النقد . ولقد تساءل هوجو عام ١٨١٩ . « من هو فى الحقيقة الشاعر ؟ إنه الإنسان الذى يشعر بقوة ويعبر عن مشاعره بلغة أكثر تعبيرا » . ويضيف وهو يقتبس من فولتير أن الشعر عند كل الناس « ليس إلا الشعور » [٣] . وآمن ستندال أيضا بأسطورة الإخلاص والتلقائية على الأقل عندما تحدث عن الشعر : « لا يستطيع الانسان أن يصور مالا يشعر به » وهذا مثل من الأمثال التى يضربها والتى يدعّمها بأن يقتبس قول هوراس [٤] ولكن ستندال فى الأعماق لا يعبأ بالشعر وينبذ النظم من أجل الدراما .

وبجانب هذه النزعة الانفعالية هناك آثار من التصور الأفلاطونى للشعر عند عدد من الكتاب ولكن الموجود عادة هو فكرة غامضة ومتسعة تذهب إلى أن الشعر يكاد يكون هو كل شىء ، وهى فكرة نجدها أحيانا عند الألمان أو الكتاب الانجليز من أمثال هازلت وشلى . ويمكن للامارتين أن يقول إن « هناك المزيد من الشعر فى أصغر زاوية من زوايا الطبيعة عن كل ما لدينا من شعر إنسانى » لكنه يتصور كتاباته على أنها « تخفيف عن قلبه » وعلى أنها « تنهيدة أو صيحة نفس » [٥] . وهوجو فى عام ١٨٢٢ فى تصدير « قصائد وأهازيج » يخبرنا بأن الشعر هو فى قلب كل شىء : الطبيعة والدين والإنسان [٦] .

(٣) الأعمال الكاملة ، المجلد السابع عشر (الأدب والفلسفة) ، ص ١٣٠

(٤) أفكار (باريس ، ١٩٣٨) المجلد الثانى ، ص ٢٨٢

(٥) رسالة إلى السيدة المركيزة دى ريكورت ، ٢١ مايو ١٨١٩ فى « مراسلات » (باريس ، ١٨٨٢) المجلد الثانى ، ص ٣٦

(٦) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول (قصائد وأهازيج) ، ص ٦

ولم يكن هناك إلا كاتب واحد فى ذلك الوقت ظل بمنأى وكانت لديه بصيرة بالتصور الخيالى للشعر وهو جوزيف جوبير (١٧٥٤ - ١٨٢٤) ولكن يصعب أن يكون ناقدا بالمعنى العام . لقد كان بالأحرى كاتب حكم وأمثال فى التراث الفرنسى العظيم . وأبحاثه لم تنشر إلا عام ١٨٣٨ - وجاء هذا فى مختارات بسيطة ومن ثم لم يؤثر فى تطور الأفكار النقدية فى ذلك الوقت [٧] . وكثير من الأقوال الرائعة لجوبير عن الشعر تصوغ رد الفعل الانفعالى العادى على عقلانية القرن الثامن عشر : « لا يوجد شعر بدون حماس » ، « إن القيثارة - إن جاز لنا القول - هى آلة مجنّحة » ، « إن الأشعار الجميلة تتنفس مثل الأصوات أو الروائح » ، « ما من إنسان لم يكن إطلاقا شاعراً وربما لن يصبح إطلاقا إلاّ شاعرا » [٨] . وجوبير هو استثناء فحسب عندما تحدث عن الشاعر على أنه « يطهر أشكال المادة ويُفَرِّغها » بمساعدة أشعة معينة و « هو يجعلنا نرى الكون على نحو ما هو فى عقل الله » [٩] . وهذه الأفلاطونية قائمة على استبصار بدور التخيل فى الفن والحياة : « التخيل هو ملكة جعل ما هو عقلى حيا ، وتجسيد ما هو روحى : بكلمة ، أن يبرز للنور ما هو فى حد ذاته خفى دون أن يشلحه من طبيعته » [١٠] . وهنا فإن مشكلة الرمز فى الفن نلمحها بدون مصطلح ، المركب من الجزئى والكلى ، ومهمة رد ما هو ذهنى وروحى إلى

(٧) فى عام ١٨٣٨ نشر شاتوبريان كتابا صغيرا « تأملات وأفكار » وفى عام ١٨٤٢ نشرت مختارات كبيرة وقام بذلك بول دى راينال وأعيدت طباعتها عدة مرات . وفى عام ١٩٣٨ وفى عام ١٩٣٨ نشر النص كاملا بعنوان « مذكرات » مع تواريخها وقام بهذا أندريه بونييه . لكنه هناك ١٦٨ خاطرة مما فى طبعة رانيال لم ترد فى « مذكرات » .

(٨) مذكرات ، المجلد الثانى ، ص ٥٩٥ ، المصدر السابق ، ص ٦٠٤ ، المصدر السابق ، ص ٨٦١

(٩) تأملات وأفكار ، ص ٢٦٤

(١٠) مذكرات ، الجزء الثانى ، ص ٤٩٣

لغة مادية . ويميز جوبير - كما فعل ريفارول وكثير من الألمان وكولردج - بين نوعين من التخيل : « إن الملكة الحيوانية الخيالية مختلفة تماما عن التخيل وهو الملكة العقلانية . الملكة الأولى (سلبية) والملكة الثانية (فعالة وابداعية) » [١١] . ومعظم ملاحظاته عن التخيل على أنه « كنوع من الذاكرة » وعن « الذاكرة على أنها مخزن يستمد منه التخيل » وعن التخيل على اعتباره « رساما » . « إنه يرسم في نفوسنا وفي الخارج من أجل نفس الآخرين إنه يكسو الأشياء بالصور » [١٢] ، إنه التخيل البصري في جوهره عند أديسون وكل القرن الثامن عشر مع لمحة هنا وهناك بإبداعيته .

وهناك أقوال بارزة أخرى في كتب جوبير الشائعة : على الشاعر أن يستعيد المعنى البدائي والمادي للكلمات . على الشاعر « أن يصقل ويعيد صك النقود ويجدد علاماتها الأصلية » [١٣] . وهناك أقوال أخرى تظهر أن جوبير فهم جوهر الشعر واختلافه عن الخطابة . « على شخص الشاعر أن يكون موجزا ، أي كاملا (مطلقا) » كما يقول اللاتين ، وعلى الخطيب « أن يكون متدفقاً وافراً متسعا ممتدا متنوعا غير مستنفد وهائلا » [١٤] . ويتحدث جوبير عن الشاعر « الذي يجعل الكلمات خفيفة ويعطيها لونا ويجعلها تحلق » وإن كان يستطيع أن يتحدث أيضا عن « معمار الكلمات » أو « الماهية الخالصة التي بها

(١١) المصدر السابق ، ص ٥٦٣ وكان هذا عام ١٨٠٦

(١٢) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٠٥ ، ص ٢٦٠ ، ص ٢٨٢ ، المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٤٨٢

(١٣) تأملات وأفكار ، ص ٢٧٥

(١٤) مذكرات ، المجلد الأول ، ص ١٣٢

يمكن للشعر أن يلطف »[١٥] . وكل هذه أقوال مجازية عارضة تظهر أن جوبير قد تعلم من ديدرو الذى عرفه معرفة شخصية .

وبالرغم من هذه الاستبصارات النظرية فإنّ آراء جوبير الأدبية (ولا نستطيع أن نتحدث عن النقد) ليست بصفة خاصة متماسكة أو مستقلة . لقد كره راسين الذى بدا له أنه ملائم فحسب « لأصحاب النفوس الفقيرة والأرواح الفقيرة » . إن راسين « قد أضفى طابعا شعريا على مشاعر الطبقة الوسطى وأكثر العواطف الوسطية » . ومن بين كل الشعراء الفرنسيين أعجب جوبير بلافونتين إعجابا شديدا واعتبره « هوميروس فرنسا ، هوميروس الفرنسيين »[١٦] . ورعبه من الواقع كان إلى حد أنه وقف كثيرا فى صف ما هو تقليدى وما هو تافه . وهو يفضّل أبيه ديليل[١٧] على ملتون ودافع عن أسلوب كورنى العظيم بقوله : « يجب أن نرتفع فوق تفاهات الأرض حتى لو صعدنا على عكازين » وإنّ الرقة بل وحتى الدقة ، والنفور السقيم من المشكلات دائما ما تترك تأثيرا أعمق على ملاحظات جوبير الجميلة . وهو يعرف نفسه تماما : « أستطيع أن أبذر لكننى لا أستطيع أن أبنى »[١٨] .

ولقد مات جوبير عام ١٨٢٤ وقبل هذا بعام كان الجدل الرومانسى قد

(١٥) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٤٧٨ ، ص ٤٩٨ وأنظر رسالة إلى موليه (١٠ مارس ١٨٠٢) أفكار باشراف راينال ، ص ٢٤٠ و « مذكرات » المجلد الثانى ، ص ٦٤٦

(١٦) المصرد السابق ، ص ٦٧٩ وأنظر المصدر السابق ، ص ٨٥٩

(١٧) جاك أبيه ديليل شاعر فرنسى محبوب فى زمنه كتب قصائد وصفية وتعليمية . ترجم « الانيادة » لفرجيل و « الفردوس المفقود » لملتون إلى الفرنسية (المترجم) .

(١٨) المصدر السابق ، ص ٨٩٥

وصل إلى الذروة . ومصطلح « الرومانسية » ظهر لأول مرة فى هذه المناقشات [١٩] . وكان ستندال قد عاد فى التو من ميلانو محدثا تأثيرا بكتابه « راسين وشكسبير » (١٨٢٣) ولا يزال يستخدم التركيبة الإيطالية لكلمة « رومانسية » . وكتاب « راسين وشكسبير » الذى نشر فى تلك السنة ليس إلا كتيبا صغيرا من ثلاثة فصول قصيرة . الفصل الأول يعرض حجة ضد الوحدات الثلاث مستمدة فى جزء منها من حوار لإرمس فيسكونتى فى « الاستشارة » وفى جانب من تصدير جونسون لشكسبير ومقال مارمونتل عن الوهم [٢٠] . وستندال مثل جونسون يذهب إلى القول إننا نعرف دائما أننا فى المسرح ومن ثم لا نجد صعوبة في تتبع تغيير المكان أو الزمان لكن ستندال يستدرك فيقول إن هناك لحظات من الوهم الكامل تتضمن حالة خاصة من الانفعال فى عقل المشاهد . والفصل الثانى عن الضحك هو إعادة طرح نظرية الفيلسوف الإنجليزى توماس هوبز عن « العظمة الفجائية » و « الرؤية غير المتوقعة » من جانبنا لتفوقنا على الآخرين ، ومن ثمّ فإن الكوميديا يجب توجيهها ضد الأشكال السيئة فى الاستعمال الموجودة بالفعل . إن موليير ليس فكها أو ليس فكها بعد هذا . والفصل الثالث يبدأ بالتعريف الشهير للرومانسية على أنها « فن إعطاء الناس أعمالا أدبية تكون فى الحالة الراهنة لعاداتهم وعقائدهم قادرة على إعطاء أكبر قدر ممكن من اللذة » بينما « الكلاسيكية

(١٩) لست متأكدا من الذى استخدم الكلمة أولا . ربما فرنسوا ميجنيه فى مجلة « كوريير فرانسيس » (١٩ أكتوبر ١٨٢٢) حيث يقول إن سكوت « قد حقق لى المسألة الكبرى عن الرومانسية » أما لا كرتل فقد سمّى أوجست فلهلم شلجل « كينتيلين الرومانسية » فى « حوليات الأدب والفنون » العدد ١٣ (١٨٢٣) ص ٤١٥

(٢٠) أنظر المقدمة والملاحظات للطبعة النقدية التى أشرف عليها مارتينو لكتاب « راسين وشكسبير » وبالنسبة لفيسكونتى أنظر ص ٢٦٠ من هذا الكتاب الحالى .

بالعكس تعطيهم الأدب الذى يولد أكبر لذة ممكنة لأجدادهم »[٢١] . وهكذا فإن « الرومانسى » يعنى ببساطة الحديث والمعاصر ، وكان على ستندال أن يضفى الرومانسية على راسين ودانتى فى زمانهما . والتعريف الذى لا يمكن أخذه بجدية ، إنه سخرية من الذين يحاكون والذين فقدوا التَمَاسَّ مع عصرهم ومع الحداثة .

والجزء الثانى من كتاب « راسين وشكسبير » نشر عام ١٨٢٥ وهو أيضا كتيب صغير ذو طابع إشكالى موجه ضد الأكاديمية الفرنسية التى كانت فى الوقت نفسه قد اتخذت موقفا ضد الموجة المتصاعدة وقد هاجم مديرها أوجر الرومانسية فى جلسة مفردة عام ١٨٤٥ وقد هاجمه ستندال بقسوة وفطنة وكرر الدعوة للحداثة التى تعنى بصفة خاصة تزكية الدراما الفرنسية التاريخية فى النثر بدون وحدتى الزمان والمكان . والبحر السكندرى ليس إلا هباء منثورا . والفصول الثلاثة للتراجيديا الفرنسية هى أسوأ من الوحدات الثلاث . والنثر مفضل لأنه يسمح « بالكلمة الملائمة المتفردة التى لا يمكن الاستغناء عنها والضرورية »[٢٢] . ورغم أن شكسبير هو الموضوع الكبير لإعجاب ستندال فإنه لا يزكيه كأنموذج فى كل مضمار : لا يجب محاكاته بالنسبة لأحاديثه أو مجازاته أو حتى خلطه للكوميدى والتراجيدى . بل إن ستندال بالأحرى يبدو متأثرا شديدا بمسرح دى كلارا جازول والتمثيليات هى أشباه الدراما الأسبانية لصديقه ميرميه وهو يتوقع الأكثر من إضفاء الطابع الدرامى على الأحداث الواقعة بين إنشادين للجوقة المسرحية من فرويسار أو برانتوم أو المؤرخين الفرنسيين القدماء ،

(٢١) « راسين وشكسبير » ، المجلد الأول ، ص ٣٩

(٢٢) المصدر السابق ، ص ٨٦

وبالنسبة لأولئك الذين يعرفون الأصـول يبدو أنه من الذرى المعاكسـة أن ستندال يصف ويزكى « لوثر » لزكرياس فرنر على أنهـا أرقى من شيلر وأنه فى موضع آخـر يمكنه أن يقول إن جـوزيف فون كـولين[٢٣] الكاتب الدرامى النمـساوى المتوسط يمثل بأفـضل مايكون الدراما الفـرنسية التى يمكن أن يأمل فيـها [٢٤] . والمرجع الأخيـر ليس إلاّ نمطا كله « نزوة » من ستندال لا يقـوم على مزيد من المعرفة ، بل يقوم على مجرد الحماسة . ويظهر أوجست فلهلم شلجل لكولين فى الصفحات الأخيرة من « المحاضرات الدرامية » والكتيبات التى كتبها ستندال هى كتابات إشكالية دقـيقة لصالح نوع خاص من الدراما لم يكن مسـموحا بها بعْد على خشبة المسرح الفرنسى المعتادة . وقد أصيب ستندال بخيبة أمل عندما شاهد التطور اللاحق لخشبة المسرح الفرنسى : المسرحيات الدرامية لهوجو التى أحيت الصياغـة الشعرية الألكسندرية وتجاهلت الحقيقـة التاريخية وهى لم ترق لذوق ستندال لأنه كره دائما الخطابة والطنطنة [٢٥] .

والكتيبان الصغيران اللذان كان لهما تأثير بسيط فى عصرهما يُفْترض فيهما أن لهما أهمية أكبر بكثير إذا مـا فكّرنا فيهما كجزء من النقد الأدبى الهائل عند ستندال ، وأنّهما شكلاً حقبة فى نضاله الممتد للتعبير الذاتى وأنّهما عينة صغيرة على ذوقه الأدبى الـفريد . إنّ عقليـة ستندال من المؤكـد أنها عقـلية من أهم

(٢٣) فرنيج جوزيف فون كولين (١٧٧١ - ١٨١١) شاعر وكاتب مسرحى نمساوى كتب « كوريولان » عام ١٨٠٤ وألف لها بيتهوفن افتتاحية ، كما ألف أغنيات وطنية (المترجم) .

(٢٤) المصدر السابق ، عن لوثر ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٣ ، عن كوين « كوريير أنجلى » العدد الأول ، ص ٢١ ، عن ميريميه ، العدد الرابع ص ٢٠٢ (فى « لندن ، جازين ، يوليو ١٨٢٥).

(٢٥) ف . س . جرين « ستندال » (كمبردج ، ١٩٣٩) ، ص ١٦٥ ، ص ٢١٢ ، ص ٢١٤

العقليـات الفريدة فى العصـر . ونحن نعرف هذه العقليـة الآن أفضل عن أى معاصر قد عرفها نظراً لأنّ كماً هائلا من الرسائل والمذكرات ومسودات المقالات والملاحظات الهامـشية والحكايات المُقَنَّعـة والتى لها طابع السيرة الذاتيـة قد تمّ كشف النقـاب عنها . ومن كل هذا الحـشد من الأوراق تتناثر تصـريحات عن الأدب والكتب وهى فى معظمها شكلية وإن كانت خفيفة فى نغمتها وذلك فى العدد الـهائل من العروض الـتحليليـة المطبوعة بـالإنجليزية فى ثلاث مـجلات انجليزية : (ذا نيو منثلـى) و (لندن مجازين) و (أثينايوم) [٢٦] . وستندال الذى عادة ما يُعرف بالبحث الخفـيف « راسين وشكسبير » يبزغ فى ذلك كناقد له أهمية ذاتية كبيرة ، وهو يمثل موقـفا تجاه الأدب يصعب أن يجرى توثيقه فى أى موضوع آخر على هذا النحو الرائع وبهذا الاهتمام .

لم يكن ستندال عالم جمال وصاحب نظرية له نتـائج عظيمة . فمن جهة فإنّه لا يثق بالنسق ولا بالنظرية فهـما مرتبطان فى عقله بجماليـات الكلاسيكية الجديدة وحذلقات لاهارب ومارمتل ومن جهة أخرى أعتقد أن علم الجمال هو على غرار نظريات الجمـال المثالية التى صاغها فنكلمـان وتلاميذه وهو لا يجد فائدة فى نـزعتهـا الاطلاقيـة . وستندال فى كـتـابه « تاريخ فـن التـصوير فى إيطاليا » حـاول بالأحرى أن يصيغ صيـاغة علميـة نظريته الخاصة عن الجـمال المثالى ، مستخدما الأنماط المزاجية عند كابانيه [٢٧] ويصادق على النزعة النسبية

(٢٦) يتضح هذا فى دوريس جنل « ستندال وانجلترا » ، مجموعة فى اعادة ترجمات فرنسية فى طبعة ديفان باسم « مراسلات انجليزية » خمسة مجلدات ، باريس ، ١٩٣٥ – ١٩٣٦

(٢٧) جورج كابانيه (١٧٥٧ – ١٨٠٨) فيلسوف مادى فرنسى وهو من أصحاب النزعات الأيديولوجية . وهو يرجع الجانب الروحى فى الانسان إلى وظيفة أو ملكة متعلقة بطبيعته الجسمانية . له « بحث فى فيزياء الإنسان وأخلاقه » (١٧٩٨ – ١٧٩٩) . (المترجم) .

التاريخية [٢٨] ومن جهة ثالثة تعيد النظرية حذلقة مميتة للرومانسيين الألمان الجدد وخاصة أوجست فلهلم شلجل الذى يكرهه من صميم قلبه [٢٩] . وستندال بصراحة وببساطة صاحب نزعة أبيقورية ، إنه من المؤمنين بمذهب اللذة الحسية يحكم ويريد منا أن نحكم على الفن باللذة التى يمنحنا الفن إياها . « مهما نكن نحن ، ملوكاً أو رعاة ، على العرش أو فى كوخ ، فإنّ لدى الإنسان داعيا للشعور بما يشعر به الإنسان وأن يحمل الجميل فى ذلك الذى يعطيه اللذة » [٣٠] . وهكذا فإن « كم اللذة المستشعر به يبدو له المقياس المعقول الوحيد للحكم به على جدارة الفنان » [٣١] . وكذلك فى الموسيقى « لكى نكون سعداء لا يجب أن نرتد إلى فحصها . فهذا ما لن يفهمه الفرنسيون ، فإنّ طريقتهم فى الاستمتاع بالفنون هى الحكم على هذه الفنون » [٣٢] .

غير أن هذا لا يصلح تماما للنقد ، ولكن بالفعل فإن بحث ستندال عن السعادة هو حرمانه العقلى الواعى الذاتى من إطار قوى من القناعات والمعايير للذوق التى يأخذ بها بشكل غريزى فى غالبيته . وإن تعريف هارى لفن الرائع لماهية نزعة ستندال وهو « الابقاء على الرأى بينما يجرى فقدان القلب » [٣٣]

(٢٨) تاريخ فن التصوير فى إيطاليا ، بإشراف ب . أربليه (باريس ، ١٩٢٤) المجلد الأول ، ص ٢٦٩ ، المجلد الثانى ، ص ٤٦ وما بعدها .

(٢٩) أنظر الملاحظة في الهامش ص ٣٥

(٣٠) « راسين وشكسبير » المجلد الثانى ، ص ٢٥٨

(٣١) « لندن مجازين » العدد ١١ (١٨٢٥) ص ٢٨٠

(٣٢) « حياة روسينى » بإشراف بروتيير (باريس ، ١٩٢٢) ، المجلد الأول ، ص ٢٢٢

(٣٣) هكذا حدد المسألة يقين « نحو ستندال » ، ص ٢٧

ينطبق أيضا على آراء ستندال الأدبية . إن لدى ستندال شكا عميقا في مجرد النزعة الانفعالية كما أن لديه رعبا شديدا مما هو ملغز وغامض . إنّ لذّته يجب أن تكون لذة عقلية وليس اللذة السهلة التى كلها دموع وضحك . بل هى يجب أن تكون بالأحرى الابتسامة الحلوة التى يبعثها سرفانتس أو لساج [٣٤] . أو مريميه [٣٥] . وهكذا نستطيع أن نتنبأ بسهولة بما يكرهه . فهو لا يجد فائدة فى النزعة المفرطة فى العاطفية عند السيدة دى ستال رغم أنه يقرّ بصواب العديد من آرائها . وهو يحتقر الدين الجمالى عند شاتوبريان وأسلوبه المنمق وعدم اخلاصه الفظيع [٣٦] . وهو يمقت بشدة معظم معاصريه لإسلوبهم الطنّان الصاخب التأثيرى وتظاهر - على الأقل - باتخاذ « القانون المدنى كانموذج لكتابته » . ولقد صُدم بشدة عندما أعتقد بلزاك فى مديحه لروايته هو « دير بارما » أن الجانب الضعيف فى الكتاب هو أسلوبه . ولقد دافع ستندال عن نفسه قائلا إنه يمكن أن يكتب بطريقة سيئة « انطلاقا من حب شديد للمنطق » [٣٧] .

ونستطيع أن نفهم السبب الذى دفع ستندال إلى ألا يجد فائدة فى الفلسفة

(٣٤) آلان رينيه لساج (١٦٦٨ - ١٧٤٧) كاتب درامي وروائي فرنسي بدأ بترجمة بعض الأعمال الأسبانية ، بدأت شهرته مع كوميديته « كريسبان منافس لسيده » (المترجم) .

(٣٥) أمشاج الأدب (باريس ، ١٩٣٣) المجلد الثالث ، ص ٣٩٧ (المؤلف) . وبرسبر مريميه (١٨٠٣ - ١٨٧٠) روائى وعالم آثار ومؤرخ فرنسي وهو يحب صديقه الحميم ستندال وقد انجذب لفترة للرومانسية (المترجم) .

(٣٦) عن السيدة دى ستال أنظر رسالة إلى إ . مونييه ٢٦ مارس ١٨٠٣ ، مراسلات ، ديفان ، المجلد الأول ، ص ١٢٧ ، رسالة إلى بولين ١٩ سبتمبر ١٨٣٠ ، المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٧٨ وعن شاتوبريان أنظر : أمشاج صميرية (باريس ، ١٩٣٦) المجلد الثاني ، ص ٩٨

(٣٧) العرض التحليلي الذى قدمه بلزاك فى « المجلة الباريسية » ٢٥ سبتمبر ١٨٤٠ ، الأعمال الكاملة (باريس ، ١٨٧٣) ص ٢٣٥ ، ص ٦٨٧ - ٧٣٨ ورسالة ستندال فى ١٦ أكتوبر ١٨٤٠ ، المراسلات ، المجلد العاشر ، ص ٢٦٧

الألمانية واستنكر كانت وشلنج بسبب الهرطقة [٣٨] . وكان أفلاطون كاتبا آخر لم يستطع أن يفهمه حيث أنّ كل شيء صوفى وملغز بشكل كبير يرقى إلى مرتبة النزعة الغامضة . والدين من أى نوع كان كتابا مغلقا فى نظره ، والنزعة العادية للاكليريكية كانت غريزة أساسية بالنسبة لإنسان يكره عودة ملكية أسرة البوربون والحكم الهنغارى - النمساوى لإيطاليا . ومن ثم لم يشدّ لامارتن إعجابه واستهجن ألفريد دى فينى بسبب قصيدة « الوا » ، « فإن محبات الشيطان وتجسيد الدمع الإلهى قد استلهمت فى صورها الشراب المسكر من النبيذ الايطالى الشهير والذى يعرف بالنبيذ المسيحى » [٣٩] .

وقد يكون مدهشا أن ستندال أظهر كثيرا من التعاطف تجاه كاتب كاثولوليكى واضح هو ماندزونى . لقد اعتقد أنه أساسا مؤلف « رسالة إلى م . شوفيه » ومنه استمد بعض الحجج ضد الوحدات الثلاث . ولقد أعجب بكتابه « ٥ مايو » باعتباره واحدا من قمم الشعر الحديث ، ومن المؤكد أيضا لأنه يعبرّ عن مشاعره هو تجاه نابليون . ولقد أثنى على التراجيديات وإن كانت قد بدت له أنها قدمت تنازلات عديدة للغاية للقناعات الكلاسيكية ولقد امتدح « أناشيد مقدسة » وإن كان قد أضاف أن بها ميلا عميقا مناهضا لما هو اجتماعى . ولقد اعتقد أن « العرائس الموعودة » مفرطة فى التقدير [٤٠] . ولكن توجد دائما عند

(٣٨) فى « لندن ماجازين » مارس ١٨٢٥ وقد ورد اسم شلنج خطأ على أنه ستدنج ، انظر أيضا : المراسلات ، المجلد السادس ، ص ٣٧ (٤ ديسمبر ١٨٢٢) .

(٣٩) المجلة الشهرية الجديدة ، العدد ١٢ (« الأبحاث التاريخية عام ١٨٢٤ ») ص ٥٥٧ - ٥٥٨

(٤٠) عن مانزونى انظر « المجلة الشهرية الجديدة » (القسم الأول ، ١٨٢٧) ص ٢٧٧ ، امتزاجات ، المجلد الثالث ، ص ٣٩١

استندال رقة خاصة تجـاه معاصريه الإيطاليين وبصفة خاصة الجمـاعة الرومانسية فى ميلانو التى تعلم منها أصلا أن يربط بين الليبرالية والوطنية والرومانسية .

ولم تكن لدى ستندال مثل هذه التحـفظات بالنسبة للألمان . إنه لم يعرف لغتهم كـما أنه كره الشعب . لقـد أعجب بشيلر وأعجب بتـراجيديات الألمان على أسس عقائدية . لكنه عادة ماشارك فى الانتقاصات من شأن جوته والذى قرأه فى « مجلة ادنبره » (٤١) . ولقد كره أوجست فلهلم شلجل كراهية شديدة وإن كان هذا يبـدو متناقـضا تناقضـا ظاهريا إذا ما أدخلنا فى اعـتبـارنا عرض شلجل للرومانسيـة الدرامية . غير أن ستندال أراد أن يبرهن لـنفسه وللآخرين على أن الرومانسية ليست رجعيـة وليست صوفية وليست ألمانية ، ومن ثمّ قللّ من اتفاقـه الكبيـر مع كثـير من نظريات شلجل . وكل الملاحظات الهـامشـية المحفوظة هى بلا تملق للغـاية . وكل ملاحظة أخرى تسمى شلجل « متـحذلقا سخيفا » وأنه أجوف وصوفى وغامض . ويعترض ستندال بشدّة على الانتقاص من شأن موليـير وعبادة كل كلمة عند دانتي وشكسبـير وكالدرون (٤٢) . وأعاد بشغف تأملات هازلت الاستهلالية في عرضه لمحاضرات شلجل التى تنقد الدراسة

(٤١) انظر : « روما ونابولي وفلورنسا » بإشراف و . موللر (باريس ، ١٩١٩) المجلد الثاني ص ٢٢٤فهناك سخر ستندال من جماعة « العاصفة والاجتياح » وحطّ على العرض التحليلي الذي قدمه جفري . انظر : المراسلات ، المجلد الخامس (٢٠ أكتوبر ١٨١٦) ص ٧ وما بعدها : عن جوته ، انظر : « المجلة الشهرية الجديدة » العدد الأول (يونيو ١٨٢٦ ، ص ٦٠٢) .

(٤٢) عن شلجل أنظر . ملاحظات هامشية في « امتزاجات صميمية » ، المجلد الأول ، ص ٣١١ ، في « تاريخ فن التصوير في إيطاليا » ، المجلد الثاني ، ص ٥٤ — ٥٥ وهناك ملاحظة طويلة عن نقد موليير وعبادة شكسبير . وهناك إشارات أخرى في « راسين وشكسبير » ، المجلد الثاني ، ص ٢٦٩ — ٢٧٠ ، رسائل إلى ل . كروزيه في « مراسلات » المجلد الرابع ، (٢٨ سبتمبر ١٨١٦) ص ٣٧١ ، المصدر السابق ، المجلد الرابع (أول أكتوبر ١٨١٦) ص ٣٨٩ ، المجلد الخامس (٢٠ أكتوبر ١٨١٦) ص ١٥ ، المصدر السابق ، المجلد الخامس (٢٦ ديسمبر ١٨١٦) ص ٢٨ — ٢٩

الألمانية ورغبتها فى التمجيد بأى ثمن ، لكن واضح أنه لم يلاحظ أن هازلت بالفعل يتفق مع أهداف شلجل الأساسية [٤٣] . لقد رأى ستندال فى جفرى وهازلت بل وحتى فى جونسون العارضين للعقيدة الرومانسية الحقة التى كانت عنده إلى حد كبير رفضا للنسق الدرامى الفرنسى . والأدب الجديد مقصود به الدراما التاريخية والكوميديا الهجائية الحديثة ، وهى أصبحت تعنى الرواية السيكولوجية الجديدة التى كان على ستندال أن يكتبها . والشعر ليس فى قلب الأشياء على الأطلاق . وستندال فى غالبية كتاباته يقدر بايرون عندما كان ساخرا وليبراليا ، يقدر بيرنجر لأنه كان مغنى المعارضة الفرنسية . وإعجابه بجفرى وجونسون الذى يسميه « أبا الرومانسية » [٤٤] على نحو ما قد يبدو . لقد عرف ستندال تصدير جونسون الذى كتبه لأعمال شكسبير واتفقَ معه فى معضلاته ضد الوحدات وتصوره لشكسبير كمصور فنان للناس وكمبدع للشخصيات أكثر منه شاعرا أو كاتبا مسرحيا . ويستطيع ستندال أن يعجب ببايرون لدواع شخصية سياسية لكنه لم يكن مهتما اهتماما جادا بشعره . لقد وجد التراجيديات ثقيلة ومشابهة للغاية بطريقة راسين والفيرى . وهو لم يعبأ بمجلتى « لورا » و « كورسير » حيث أنهما غريبتان على الذوق الفرنسى وعلى ذوقه الخاص الذى يفضل النسيج الرقيق للهجائية (رسائل شخصية ، كانديد ، موليير ، بومارشيه) على الشجن والعاطفة . ولقد لاحظ ستندال ملاحظة طيبة

(٤٣) انظر فوق ص ١٨٩ - ١٩٠

(٤٤) « راسين وشكسبير » ، المجلد الثانى ، ص ١١٩ ، عن قاموس جونسون : المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٧٠ - ٧١ ، استُخْدم تصدير جونسون ، المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٦ والمجلد الثانى ص ١٤ ، وتعليقات جونسون على مسرحية شكسبير « سيمبلين » جرى نقدها فى « تاريخ فن التصوير » ، المجلد الثانى ، ص ٨٤ من الملاحظات فى الهامش .

وهى أن بايرون حاول أن يكون لوردا وشاعرا كبيرا ، وعلى الانسان أن يختار أحد هذين الأمرين اللذين لا يمكن أن يجتمعا . لقد كانت تنقص بايرون الإرادة ليقوم بالاختيار . ولم يحب ستندال سوى الشعر الهجائى عند بايرون فى أخريات حياته والذى يذكره بأريوستو وشاعر البندقية بوراتى [٤٥] فإذا كان لدى ستندال أي ذوق شعرى فقد كان هذا للشعراء المحليين فى إيطاليا لدواع ليست أدبية فى جانب منها . وستندال الذى كما لو كان مقيما فى ميلانو آزر بعنف فى المسألة المتعلقة باللغة مع الذين حاربوا الهيمنة الشاملة لتوسكانيا [٤٦] . وهو قد استمتع بشدة بتوماسو وجروسى وارلو بورتا من ميلانو ، وجيوفانى ملى من صقلية وبيترو بوراتى من البندقية . لقد اعتقد ستندال أنهم شعراء شعبيون و « طبيعيون » وليبراليون على غرار الكاتب الفرنسى بيير جان بيرانجيه [٤٧] .

ولب اهتمام ستندال الأدبى كان فى الجنسين الأدبيين اللذين حاولهما : الكوميديا والرواية . أولا وضع آمالا كبارا على الكوميديا كنمط مؤثر اجتماعيا ودرس التقنية الخاصة بها بشدة وهو يأمل أن يقدم كوميديات بنفسه . ولقد علّق على معظم تمثيليات موليير وكان يتردد على العروض المسرحيه وهو

(٤٥) عن بايرون ، أنظر : « راسين وشكسبير » ، المجلد الأول ، ص ٢٥ ، المجلد الثانى ، ص ٣١ ، لندن ماجازين ، العدد الثانى ، (مايو ، ١٨٢٥) ص ١٣٦ ، ص ١٤٠ ، نيو منثلى ، العدد الأول ، (أبريل ، ١٨٢٨) ، ص ٢٧٦ ، المصدر السابق ، العدد الأول (مايو ، ١٨٢٦) ، ص ٥١٤

(٤٦) تقع فى وسط غربى إيطاليا (المترجم) .

(٤٧) عن بوراتى أنظر : امتزاجات صميمية ، المجلد الثالث ، ص ٣٧٣ وما بعده ، لندن ماجازين ، العدد الثالث ، (سبتمبر ، ١٨٢٥) ص ٣٦ ، المصدر السابق ، العدد الرابع ، (يناير ١٨٢٦) ، ص ٢٣ ، ص ٢٦ ، عن جروسى أنظر : « المجلة الجديدة » ، العدد الأول (مايو ١٨٢٦) ص ٥١٦

يلاحظ ويعدّد الفـقرات التي تبعث على الضحك ، ويضـعها في مكانة رفـيعة وحاول أن يلائمها في نظرية عن الضحك في خطاطية لتطور الأدب في علاقته بالمجتمع [٤٨] . وحلل ستندال مصادر الكوميدى في مجتمع البلاط ووصل إلى نتيـجة تذهب إلى هناك شيـئين : الخطأ في محـاكاة للذوق المتـاز في البلاط الملكي وأن يحدث تشـابه في عادات الانسان وسلوكه مع البـورجوازى ، ومع ظهور البورجوازية حوالي عام ١٧٢٠ ظهر مصدر ثالث للكوميدى : المحاكيات الناقصة وغيـر التامة لرجال البلاط من جانب البورجوازيين أنفـسهم . وكتاب الكوميديا الفـرنسية ملائمون لهـذه الخطة ، لكن جرى التنديد بموليير باعـتباره غير أخلاقى وأن فنه قد ألهمه رعب من كونه مختلفا عن الطبقة الحاكمة ورغبته في التطابق التام ومسرحيته الكوميدية « نسـاء عالميات » غير أخلاقية لأنها تعلم النساء أن يحـذرن من الأفكار . و « عدو البشـر » رغم أنها مسـرحية عظيـمة فإنها ليست كوميدية : فالبطل جمهورى موضوع في غير موضعه والكوميديات التي تسخر من الأطباء ليست كوميدية حـقا ، لأن ضحايا السخرية بغيضون ، وهم يبعثـون على التبجيل لا الضحك . و « طرطوف » ليست كـوميدية لأنه يعرض لخطر ويجعلنا ننخرط بشكل مفرط في العاطفية حتى يجعلنا نضحك . والنزعة الجزويتـية كانت لا تزال مسـألة كبرى آنذاك . ومن ثمّ فإنّ فن مـوليير يظهر بتناقض ظاهرى أنه ليس أخلاقـيا وليس كوميديا حقـيقيا . وريجنار [٤٩] من جهة أخرى هو كلا الأمرين فهو لا يبعث على الكراهية ولا الوقار [٥٠] .

(٤٨) « راسين وشكسبير » ، المجلدالثانى ، ص ١٦٥ وما بعدها ، ص ١٩٣ وما بعدها .

(٤٩) جان – فرانسوار ريجنار (١٦٥٥ – ١٧٠٩) كاتب درامى فرنسى يعد خليفة لموليير . ومن مسرحياته الكوميدية « الايطاليون » (المترجم) .

(٥٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٤٦ ، ص ٦٢ – ٦٣ ، ص ٨٦ ، الخ .

والخطاطية الاجتماعية للتطور التى تشكّل تاريخ ستندال للكوميديا ترغمه - كما حدث مع هازلت من قبل - على أن يَخْلُص إلى أن زمننا ليس زمنا صالحا للكوميديا . إن الجمهورى يقبل الضحك لأن الناس المشغولين بجدية لا يستطيعون أن يضحكوا ، والمجتمع الحديث أصبح واحدا ، ومن ثمّ فإن الفروق الطبقية ومعها الفروق فى السلوكيات تختفى ، وينابيع الكوميديا تجف (٥١) . ولكن ستندال فى التطبيق استمتع بكوميديات بيكار (٥٢) وسكريب (٥٣) وعديد من كتاب الدراما الغامضين فى العصر وتحدث عنهم باستمتاع للمجلات الإنجليزية . وكان طموحه الخاص أن يصبح موليير جديدا قد مات حينذاك .

وقد تركزت كل آماله فى الرواية . لقد اعتقد أن القرن التاسع عشر سوف يميّز نفسه بالتصاوير الدقيقة للعاطفة الإنسانية . وهو فى نسخته من رواية « الأحمر والأسود » لاحظ أن رأس « الأيديولوجيات » دستوت دى تراسى قد أخبره « أن الحقيقة لا يمكن الحصول عليها إلا عن طريق الرواية » (٥٤) . إن الرواية هى كوميديا القرن التاسع عشر ، وعليها أن تكون اجتماعية وسيكولوجية ومعاصرة ، بل حتى إقليمية ، لكن أيضا كلية تنفذ فى طبيعة

(٥١) مقال « الكوميديا والمستحيل فى ١٨٣٦ » امتزاجات الأدب ، المجلد الثالث ، ص ٤١٣ وما بعدها .

(٥٢) لويس رينوابيكار (١٧٦٩ - ١٨٢٨) ممثل وكاتب مسرحى ومدير مسرح فرنسى وقد تخلى عن التمثيل لما اختير عضوا فى الأكاديمية الفرنسية عام ١٨٠٧ وكتب عدة تمثيليات كوميدية شعبية مسلية منها « العرائس » (١٨٠٦) (المترجم) .

(٥٣) إيوجين سكريب (١٧٩١ - ١٨٦١) أنجح كاتب دراما فرنسى فى النصف الأول من القرن التاسع عشر . وهو بارع فى الحبكة والبناء والمسْرَحَة . كتب أكثر من ٣٠٠ تمثيلية أشهرها « السلسلة » عام ١٨٤١ (المترجم) .

(٥٤) « الأحمر والأسود » طبعة مارسان (باريس ، ١٩٢٣) الجزء الأول ، ص ٢٨٩

الإنسان . وأحيانا يبدو ستندال أنه يتحدث أشبه بمحام عن النزعة الطبيعية التصويرية الآلية . والعبارة المشهورة فى فصل من فصول رواية « الأحمر والأسود » والتى تعرّف الرواية بأنها « مرآة تسير عبر الطريق » يمكن أن ترقى إلى مثل هذا التفسير خاصة إذا واجهناها بالاستخدام الأسبق لنفس التصوير فى تصدير رواية « أرمانس » : « هل هو خطأ المرآة أن الناس الدميمين قد مرّوا أمامها ؟ على أى جانب توجد المرآة ؟ » [٥٥] . لكن من المؤكد أن هذا الالحاح على الموضوعية وعلى الحاجة إلى إدراج القبيح فى الرواية يجب أن يعدّ لهما أشكال رفض ستندال العديدة للمرعب والغبى . وهو فى « لوسيين لوين » [٥٦] يعترف بأنه « حقيقى ، لكنه حقيقى مثل معرض الجثث . وهذا هو نوع الحقيقة التى نتركها لنوع خاص من الروايات تصلح لخادمات الغرف » [٥٧] بل إن ستندال يدافع عن الحاجة إلى إضفاء الطابع المثالى فى الرواية ، فهى يجب أن تكون من نوع الفنان روفائيل الذى يسعى إلى جعل الصورة أكثر شبها بالموضوع . وبصفة خاصة تحتاج البطلة إلى مثل هذا التناول وقد رأى القارىء المرأة التى أحبها من خلال إضفاء الطابع المثالى عليها فحسب [٥٨] . وفى البداية رحب ستندال بالرواية التاريخية مثل روايات سكوت لأن سكوت يبدو « رومانسيا » ، أى أكثر واقعية وأكثر حياة عن المنتجات السائدة للروائيين العاطفيين أو المرتعبين .

(٥٥) « الأحمر والأسود » الجزء الأول ، ص ١٣٣ ، الفصل الثالث عشر . وينسب إلى سنت - ريل ، الجزء الثانى ، ص ٢٢٤ تصدير لـ« أرمانس » طبعة ر . لوبيك (باريس ، ١٩٢٥) ص ٥

(٥٦) رواية لم تتم لستندال (المترجم)

(٥٧) « لوسين لوين » طبقة مارتينو ، الجزء الثانى ، ص ٣٦

(٥٨) أمشاج صميمية ، المجلد الثاني ، ص ٢٥٨ - ٢٥٩

غير أن ستندال لم يكن أعمى عن أشكال القصور عن سكوت ، فهو يدرك أنه ليس لديه تخيل تاريخى حقيقى وأنه لا يكتب إلا من خلال وجهة نظر عصره : « إنه يدرس الحب فى الكتب وليس فى قلبه » [٥٩] . وفى بحث مخطوط عنوانه « والترسكوت وأميرة كليف » يعبّر ستندال عن تفضيله لمنهج السيدة دى لافاييس لأنه « أسهل أن نصف الرداء والياقة الجلدية لعبد فى العصور الوسطى عن حركات القلب الإنسانى » [٦٠] . زيادة على ذلك يستطيع أن يسأل فى موضع آخر ما إذا كان « حدث الأشياء على الإنسان هو المُهَيْمن الخاص على الرواية » [٦١] . وإن ممارسته للإحاطة بوثائق وذكريات البلاط وتسمية كتبه « تواريخ سردية » يبدو أنها تشير فى اتجاه الرواية « الوثائقية » المتأخرة . لكن - مرة أخرى - إن هذا يتناقض مع احتجاجه ضد مبدأ محاكاة الطبيعة . وتأكيده الشجاع على أن « العمل الفنى هو دائما عمل جميل » [٦٢] وتبدو له « صيحة الجزيرة » [٦٣] « أكبر إنتاج غريب ومرعب (للغاية) لتخيل لا ترتيب فيه » . غير أن رسم بلزاك بواقعية « لطبيب الأرياف » هو أيضا يسمى « كتيبا قذرا » [٦٤] .

(٥٩) المجلة الشهرية الجديدة (ديسمبر ١٨٢٢) ص ٥٥٨ المصدر السابق (فبراير ١٨٢٥) ص ٢٧٨ - ٢٧٩

(٦٠) أمشاج الأدب ، المجلد الثالث ، ص ٣٠٦

(٦١) مخطوطة اقتبسها جرين ، ص ٢٦٨

(٦٢) أمشاج الأدب ، المجلد الثالث ، ص ٣٠٨ ، المصدر السبق ، المجلد الثانى ، ص ١٠٦

(٦٣) رواية لفكتور هوجو عام ١٨٢٣ وتدور أحداثها فى النرويج فى القرن السابع عشر (المترجم) .

(٦٤) أمشاج صميمية ، ص ١٦٢ وعن رواية «صيحة الجزيرة » أنظر : « المجلة الشهرية الجديدة » ، « أبحاث تاريخية عام ١٨٢٣ » ص ١٧٤

وهناك تناقضات سطحية عديدة في أقوال ستندال التي يعد كل شيء فيها قد قُبل على مدى حقبة طويلة من الزمن غالبا فى مناسبات كلها إشكاليات ليسجل تفوقا ويظهر فطنة . لكن على الإنسان أن يدرك الوحدة الأساسية لذوقه وتأسيس وصفه الفريد والخاص الممكن فى تاريخ النقد وهو بغريزته الواضحة ونزعته العقلانية فى الفلسفة وسخريته وعدم ثقته فى العاطفية المفرطة ومحبته للتصريحات المكبوحة فإنه يستمد من القرن الثامن عشر بالرغم من كل هجماته على الأشكال التى تحتفى بالكلاسيكية الفرنسية . ولقد انخرط فى الجدل الرومانسى كمشاهد خارجى وقد حبب من إيطاليا توحد الرومانسية مع الحداثة والليبرالية . ولا نجد إلا نزعته الفردية العنيفة وعبادته للعاطفة هما ما يربطانه بالرومانسيين الآخرين . إنه يتجاهل أو يرفض وجهة النظر الرمزية أو الصوفية في الأدب ، وهو لا يجد فائدة فى نزعة العصور الوسطى أو حتى المسيحية وأحيانا يتنبأ بنظريات الواقعية ولكن تنقصه الأسلحة النظرية لكى يحدد على نحو أوثق الجدّة العظيمة والمدهشة لممارسته .

ولقد امتد الجدل الرومانسى الأساسى إلى نتيجته المظفرة على يد فكتور هوجو . لقد كانت الموضة هى استبعاد هوجو كمثقف وكناقد ، ولكن رد الفعل هذا المفهوم ضد تجاوزات بلاغته قد اشتطت كثيرا ، على نحو ما حدث من استبعاد كامل لشعره . وكلاهما يحتاجان إلى شهادة . وكثير قد حدث لإدراج قصائده الأخيرة « عن سفر الرؤية » ، وهو شيء يمكن أن يحدث لنقده . وهو بين الكثير يحتوى على استبصارات عميقة وصياغات رائعة لمشكلات العصر القديمة .

فى تصـدير هوجو عـام ١٨٢٤ لديوانه « قـصائد » رفض أن ينخـرط فى الجدل الرومانسى . لقـد اعترف بأنه ليس عليه أن يفهم مـا المقصود بالأجناس الأدبيـة (الكلاسيكيـة) و (الرومانسـية) ولكن من الصـعب أن نعتـقـد أنه أخطأ الفهـم بسوء أن يعتـقد أن (الكلاسـيكى) يشير إلـى الأدب الذى مادته سابقة على المسيـحية و (الرومانتيكية) يشيـر إلى الأدب الذى له مادة موضوع بعد المسـيحية . وبهـذا فإن قصـيدة « الفردوس المفقـود » ستكون كلاسـيكية وستكون « هرنياد » لفولتير رومانسية . إن هوجـو يتجـنب بكل بساطة الجدل بأن يؤكد (وهو مما يمكن أن يصـادق عليه الفيلسوف الإيطالى المعاصـر كروتشه وآخرون) . إنه لا يوجد فى الأدب إلا ما هو حـسن أو ما هو سىء ، ما هو جميل وما هو قبيح ، ما هو حقـيقى وما هو زائف ، وأن الأساليب التاريخية ليس لهـا وجود [٦٥] . ويظهـر تصدير ١٨٢٥ لنفس المجـموعة عـلى أى حال تغيرا كاملا فى وجهة النظر . إنه يحتوى على قول جذرى ضد هرمية الأجناس الأدبية بل وحتى وجـودها . ومرة أخرى يعترف هوجو للمـرة الثانية بأنه ليس محـتاجـا إلى أن يفهم مـا المقصـود بوقار هذا الجنس الأدبى وقنـاعات ذلك الجنس ، ومحدوديـات جنس آخر ومدى جنس ثالث . إنه يسأل مـا المقصود بالقول : « التراجيديا تمنع ما تسمح به الرواية ، والأغنية تسمح بما لا تسمح به القصيدة » . ويكرر هوجـو أن التفرقة الصادقة الوحيـدة بين أعمال العقل هى الحُسْن والسـوء . ولكن ما يبـدو تأكيدا للحـرية الكاملة بل والفوضى يتـعدّل بعبـارة موجزة عن الفرق بين التـرتيب والانتظام . إن الترتيب يأتى من طبيـعة الأشياء وهو مرتبط بكمـال بالحرية والانتظام هو شىء خارجى . والكلاسيكى

(٦٥) الأعمال الكاملة ، طبعة هتزل ، المجلد الأول (قصائد وأهازيج) ، تصدير للأهازيج (١٨٢٤) ، ص ٨

هو عبارة عن القـواعد ومن ثمّ يأتي الأدب المتوسط القيمـة ، بينما الرومانسى هو تأسيس التـرتيب وفق قواعد الطبـيعة وذوق العبـقرى وهذه النظرية هى من نوع النظرية التى يقول بها كلاسيكى جـيد مثل لسّنج أو أوجست فلهلم شلجل عندما تحدث عن الوحدة العضوية [٦٦] .

والتصدير لمسـرحية « كرومويل » (١٧٢٧) هو أكمل عـبارة لآراء هوجو النقـدية المبكرة ، وهى تُعد - بما تسـتحـقه - النص النقـدى الرئيسى للـجدل الرومانسى الفرنسى . ومن السهل أن نجد توقـعات ومصادر لعديد من آرائها : إن هوجو قد قرأ : « السيدة دى ستال وشاتوبريان وستندال » و « رسالة إلى السيد شوفيه » لما نزونى و « المحاضرات الدرامية » لشلجل . والتصدير - فى جانب منه على الأقل - هو تلخيص بارع لمجادلاتهم وحججـهم . لكن فيها أكثر من هذا ، فهوجو على عكس الكتاب الفرنـسيين الآخرين فى عصره الذين اشتطوا فى جدلهم بشأن القواعد والوحدات الثلاث . لقد رسم خطاطية لتاريخ الأدب وأعاد تفسيـر الشعر بمصطلحات جدلية ورمزية . ولا نجد أمـثلة متماثلة إلا فى ألمانيا وعند كولردج ، لكن هوجو ليس معتمدا على أى نص ألمانى وهو يضيـف من عندياته . أولا إنه يطور خطة تاريخية وجانب كبـير منها على طريقة القرن الثامن عشر بالنسبة للتاريخ الحدسى والذى يعُد فيكو اليوم خير مثال له معروف . وفى التفاصـيل لا تكاد هذه الخطة تصمد للبحث لأن التـاريخ كان منظورا إليه من أقصى البعيد وبمنظور هش . لقـد افترض أولا أن الإنسان البدائى قد تغنّى بترنيمة وألفّ قصيـدة (كما ذهب هردر وآخرون) و « النشوء » (ومن المؤكد

(٦٦) المصدر السابق ، تصدير إلى الأهازيج (١٨٢٦) ، ص ٢٤

أنه ليس قصيدة بل ليس حتى شعرا غنائيا فى نغمته) يُقتبس على أنه العمل الممثل للإنسان الأول الذى عاش فى مجتمع ثيوقراطى دينى . وفى المرحلة الثانية تظهر الملحمة ، ولقد سادهوميروس العالم القديم الكلاسيكى . ومع المسيحية تأتى الدراما ، وشكسبير هو الممثل للعصر الحديث . والثنائية المسيحية وحدها ، الصراع بين الجسم والنفس ، يجعل الدراما ممكنة . إنّها الشعر الحقيقى ، الكامل فى تناغم أضداده ، وهكذا فإنّ المسيحية هى فى أساس الكوميديا التراجيدية ، أساس وحدة الجليل والكوميدى ، الجميل والقبيح وإسهام هوجو الخاص هو التأكيد على الزخرفة البشعة على أنها عكس الجليل . وهو يصف الزخرفة البشعة المصطبغة بصبغة مسيحية عند دانتى وملتون ، والزخرفة البشعة الفولكلورية ، والأقزام الخرافية والساحرات على أنها مصادر الفن الحديث . لقد رأى تأثيرها لا فى عزلة بل فى مكانها داخل الكل « هل يمكن لإنسان أن يؤمن بأن فرنشيسكا دار يمينى وبياتريس ستكونان فاتنتين إنْ لم يكن قد حبسنا الشاعر فى برج وأرغمناه على المشاركة فى الوجبة المتمردة لأوجولينو » (٦٧) . « إن الجميل ليس إلا نمطاً واحدا ، والقبح له ألف نمط . إنّ ما نسميه القبيح هو جزء من الكل العظيم الذى يهرب منا والذى يتناغم إن لم نكن مع الانسان إذن يتناغم مع الابداع كله » (٦٨) . والفكرة القديمة لتناغم عالمى حيث يكون للشر والقبح مكانهما تُطرح هنا كتبرير لفن كلى تتحّد فيه كل الأجناس الأدبية والأمزجة . والفرق بين الأجناس الأدبية يتم إلغاؤه بمثل ما يُلغى الفرق بين مستويات الأسلوب . لا توجد إلا الحرية الكلية ، ولا توجد

(٦٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الرابع والعشرون ، ص ٢٢ ، تصدير لمسرحية « كرومويل » (١٨٢٧) .

(٦٨) المصدر السابق ، ص ٢٣

أى قواعد ولا أى نماذج وبصفة خاصة فإن الوحدات فى الدراما يجرى الهجوم عليهـا : فلا يوجد تبرير لوحـدتى الزمان والمكان ، لا يوجد تبـرير إلاّ لوحدة الحدث أو الكلية ، ولكن حـتى هذه تحتاج إلى أن يجرى تفسـيرها بحرية لكى تسمح بأحداث ثانوية بضرورة أن تنجذب نحـو حدث محورى وتكون تابعة له دائما .

وكثير من هذه الأفكار إمّا أنها مألوفة أو جـرت صياغتها بتهور وبتفكك . وبصفة خـاصة يأتى تخطيط تاريخ أدبى مع تتابعه البسـيط : الغنائى والملحمى والدرامى ، وهو معرّض للنقد . وعلى أى حـال يجب أن يقول الإنسان دفاعا عن خطة هوجو إنه يستخدم هذه المصطلحـات بمعنى واسع جدا . فمثلا، فإنّ كلا « الكوميديا الألهية » و « الفردوس المفقود » يجرى تفسيرهما كدراما ، أى كصراعات ثنائية [٦٩] ويحاول هوجو أيضا أن يدخل فى اعتـباره الاعتراضات الواضحة . إن هيمنة الملحمة فى القديم تجرى مناقشتها من أفضلية الأطروحات الهوميروسية فى الدراما ومن النغمة الملحمية عند هيرودوت وبندار . وعلى أى حال يسير هوجو على الأشواك عندما يقلل من دور الكوميديا والزخرفة البشعة في القديم ويستبعد أريستوفانس وبلوتوس أو يتناول حتى الشخوص الأسطورية الزخرفية البشعة مثل ربات الانتقام وآلهة الغابات وآلهة البحر والسيرانات ذوات الرؤوس النسائية وأجسـام الطيور ليست فى الحقيقة قبـيحة . وعلى الإنسان أن يعترف بأن بلوتو ليس بأى حال شيطاناً له قرون وحوافر [٧٠] . زيادة على ذلك مهما تكن التحفظات التى لدينا عن مدى الصدق الدقيق لخطاطية هوجو ، فإن

(٦٩) المصدر السابق ، ص ٢٩ – ٣٠

(٧٠) المصدر السابق ، ص ١٩ ، ص ٢١

التـأكيد علـى الزخرفة الـبشعـة كان جـديداً أو هاما وهذا يتـأقلم مع سـقوط مسـتويات الأسلوب المميـزة والتى ساعد هوجـو فى تحقيـقها . كـما أنّ هناك اخصّائيـاً حديثا هو إريك أورباخ قد نسب لـلمسيحيـة وأنموذج القصّ الإنجيلى لعذاب المسيح أصول الأسلوب التراجيدى الذى يتناول الشـخصيـات المتدينة والأحداث التافهة [٧١] ويستطيع هوجو أن يثير هذا على أنه صياغة حسنة عندما يقول : « إنّ شـيئـاً حسن الصنع ، إن شـيئـا سيّء الصنع ، هذا هو الجـميل والقبـيح فى الفن » . و « الشىء القبيح المرعب والشنيع الـذى ينتقل بالحقيـقة والشعر إلى عالم الفن ليـصبح جميلا وموضع الإعجـاب وجليلا دون أن يفقد أى شىء من وحشيتـه ، ومن جهة أخرى فإنّ أشد أشياء العـالم جمالا إذا ما نُظم على نحـو زائف ونسقى فى تأليـف مصطنع سـيصـبح سخـيفا ومـوضع السخرية وهجينا وقبيحا » [٧٢] .

وبطبيعة الحـال لم يكن هوجو صوريا أو جماليا بالمعنى المتـأخر لاستقطاع الفن من الحياة والغـرض الاجتماعى . ولقد فـهم - بكل بساطة - أن الشكل والمحتوى لا يمكن قسمتهما وأن التـأثيرات الأخلاقية والسياسية (بالمعنى الواسع) للفن تأتى من كونه فنا . وهو ينوّع هـذه الفكرة مرارا : فهو يتـحدث إما عن ترتيب داخلى « ينتج من الوضع العقلى للـعناصر الصحيحـة لموضوع ما » [٧٣] أو فكرة محورية ، فكرة أصيلة يشكل تطورها الطابع الملائم والجوهرى للعمل .

(٧١) فى كتابه « محاكيات » (برن ، ١٩٤٦) في مواضع عديدة .

(٧٢) المصدر السابق ، ص ٥٤٨

(٧٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول (قصائد وأهازيج) ، تصدير الأهازيج (١٨٢٦) ، ص ٢٦

ونحن نفهم جيدا أن هذه الفكرة المحورية ليست مفهوما عقليا . يقول : « إن الفكرة ليس لها إلا شكل واحد يلائمها هو شكلها الماهوى . . . ومع الشعراء العظام لا شيء أكثر جوهرية عن الفكرة والتعبير عن الفكرة . اقتل الشكل وأنت أيضا دائما تقتل الفكرة » (٧٤) وفى أواخر حياة هوجو وجد الصياغات الأكثر حدة عن هذه الوحدة : « الشكل والمحتوى لا ينفصلان على نحو مالا ينفصل اللحم والدم » ، « إن الشكل جوهرى ومطلق : إنه يأتى من حيويات الفكرة نفسها » ، « فى الواقع لا يوجد محتوى وشكل بل فقط تدفق قوى للفكر ، التفجر المباشر والحاكم للفكرة » (٧٥) ، وهذه العبارة الأخيرة تؤكد التلقائية والالهام ، لأن هوجو عادة ما يمجّد العبقرية والشاعر إلى ذرى تتجاوز الإنسان . ولكنه فى أحيان أكثر رزانة لا يؤمن بمجرد الإلهام . وهو يتفكر على نحو حسن فى الحاجة إلى التأمل ، العزلة ، هدوءاً وصمتاً ورجوعاً إلى النفس ، وهو يتبين قدرة الشاعر على أنه بالإرادة يستدعى الإلهام بالتأمل (٧٦) .

ولقد فهم هوجو أيضا أن عمل الشاعر هو بالكلمات . وفى تخطيط خارجى لتاريخ الأسلوب الفرنسى يتبين الاعتماد الصميمى للشعر على تطور اللغة . وهو يشرح توسع القاموس الفرنسى إبان عصر النهضة وانكماشه فيما بعد والذى وصفه على أنه مرّعبر ثلاث مراحل متميزة . المرحلة المبكرة ويمثلها

(٧٤) المصدر السابق ، ص ١٧ (الأدب والفلسفة) (١٨٢٤) ، ص ١٦

(٧٥) « حاشية على حياتى » (باريس ، ١٩٠١) : « الذوق » ، ص ٤٦ ، المصدر السابق : « فائدة الجمال » ، ص ١٨ ، ص ٢٤

(٧٦) الأعمال الكاملة ، المجلد السابع عشر (الأدب والفلسفة) ، ص ٢٨٤ وما بعدها .

ماتورين رينيير وقد تركت اللغة سليمة دون أن تُمس . والمرحلة الثانية فى أواخر القرن السابع عشر فى عهد لويس الرابع عشر والثالثة إبان القرن الثامن عشر وتعنى على أى حال تحسنًا للمصادر الأصلية للشعر الفرنسى الذى كانت فرنسا لا تعيد اكتشافه إلا فى زمن هوجو نفسه [٧٧] . وهكذا يمكن لهوجو أن يقول إن الأسلوب يحدد حياة العمل الفنى وشهرة الشاعر . وهو يرفض النفع المباشر للفن ، ويرفض خدمته المباشرة للحقائق السياسية . « يجب على الفن فوق كل شىء أن يكون هدفه هو الحق ، ويجب أن يضفى طابعا أخلاقيا وحضاريا عبر طريقه ولكن دون أن ينحرف عن مساره » [٧٨] .

ومع كرّ السنين نمت شهرة هوجو بشكل هائل . وعندما تزايد دوره السياسى وكان هو نفسه منفيا فى جيرنسى بدأ يفكر فى الأدب على نحو متزايد فى وظيفته الاجتماعية . ويقال لنا إن القوة الحضارية للفن تفرض على الكاتب واجبات المصلح الذى يقصد الإصلاح قصدا ، إن وظيفة الشاعر هى أن يغير « البرّ إلى الأخوة ، والكسل إلى العمل ، والجور إلى العدل ، والحشد إلى الشعب ، والغوغاء إلى الأمة ، والأمم إلى الإنسانية ، والحرب إلى الحب » الخ الخ . . . والفن للتقدم ، الجمال - كخادم للحقيقة - هذه هى الآن الشعارات ، ويجرى تمجيد الشعراء على أنهم أصحاب الإنارة العظيمة للإنسانية فى طريقها إلى يوتوبيا اجتماعية واشتراكية غائمة [٧٩] .

(٧٧) ص ١٧ وما بعدها .

(٧٨) المصدر السابق ، ص ٣٢

(٧٩) الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن عشر (وليم شكسبير) ، ص ٤١٠

وكتاب « وليم شكسبير » (١٨٦٤) هو العمل العظيم الذي كتبه هوجو في النقد فى أواخر حياته وهو سلسلة متسعة جدا من التأملات غير المتناسقة الوهاجة المليئة بالحشو غير المعقول والبلاغة القائمة على الوجد والجذب ، وهو كتاب عن شكسبير يمكن استبعاده بسهولة فلا يوجد إلا جزء بسيط جدا متعلق بشكسبير فى مجمله وبجانب أن المعلومات عن حياة شكسبير وعصره غير نقدية بشكل هائل بل حتى خاطئة بشكل خيالى [٨٠] والتعليقات التى تأتى عرضاً عن التمثيليات يمكن أيضا تجاهلها حيث أنه يصعب أن نتبين المقصود بالقول الذى يشبه المعجزة والوقار أن « ماكبث (هو) الجوع » أو « عطيل (هو) الليل » [٨١] . إن افتقاد الروح النقدية والسلبية الكاملة فى التمييز تعد استرضاء حتى من جانب المؤلف نفسه . إن « العبقرية هى ذاتية شأنها فى هذا شأن الطبيعة ، ويجب - مثلها - أن يجرى تقبلها تقبلا خالصا وببساطة . إننا يجب أن نأخذ أو أن نترك الجبل من الجبال » . « إننى أعجب بكل شىء يشبه الأحمق » . « إننى أعجب بأسخيلوس ، إننى أعجب بجوفنال ، إننى أعجب بدانتى ، إننى أعجب بالحشد ، أعجب بالجمهور ، أعجب بالكل » . « إنّ ما تقولون عنه إنه خاطىء أسميه رائعا » [٨٢] . إن الكلمات تذكّرنا باقتباس هردرمن الفيلسوف ليبنتز ، تقبل الكون (فى إجماله) على أنه

(٨٠) يحَط هوجو بثقل شديد على جويزو وتشاسلس ، انظر : ج . هـ . توماس - « إنجلترا في أعمال فكتور هوجو » (باريس ، ١٩٣٣) ص ١٤٣ وما بعدها .

(٨١) المصدر السابق ، المجلد الثامن عشر ، ص ٢٥٤ ، ص ٢٥٧

(٨٢) المصدر السابق ، ص ٢٩٤

خير حتى فى تناقضاته ، وكل انتصار القرن التاسع عشر للروح التاريخية على الروح النقدية .

ولكن وسط اصطخاب الأسماء والعظات والخطب ضد النقاد الأغبياء واضطهاد الشعراء وما إلى ذلك توجد صفحات قليلة تظهر استبصارا رائعا بالمفهوم الصوفى للشعر وتنبؤاً بوجهة نظر عالم النفس المعاصر يونج الذى يرى أن الأدب هو إبداع « للنماذج الطرازية » وهوجو يسميّهم « أنماطا » ، « مجموعة آدم » يميّزها تماما من مجرّد الكليات . « إن النمط لا يعيد تقديم أى إنسان بصفة جزئية . . . إنه يلخص ويركز تحت شكل إنسانى واحد عائلةً كاملة من الشخوص والعقول . إن النمط لا يختصر بل يكثّف . إنه ليس واعدا بل هو كل واحد » . ودون جوان وشيلوك هما مثالاه الأولان ، ويأتى هارباجون [٨٣] وإياجو وأخيل وبرومثيوس وهاملت بعد ذلك . إن النمط هو « درس هو الإنسان ، إنه أسطورة بوجه إنسانى مرن حتى أنه ينظر إليك ، إنه مَثَلٌ يمسكك من مرفقك ، إنه رمز يصيح : (حذار !) ، إنه فكرة ، إنه عصب وعضلة ولحم » [٨٤] ونحن نفهم ما المقصود عندما يقوم هوجو بتسمية « هاملت » « أوريست فى صورة شكسبير » وعندما يتحدث عن نمرود على أنه سلف ماكبث [٨٥] .

وتصورات هوجو للتخيل وتاريخ الشعر تتلاءم مع وجهة نظره هذه

(٨٣) شخصية فى مسرحية « البخيل » لموليير وهو مثال على البخل (المترجم) .

(٨٤) المصدر السابق ، ص ٢٢٨

(٨٥) المصدر السابق ، ١٢٧ ، ص ٢٥٥

عن الفن على أنه إعادة ابداع لكل أعماق نماذج الإنسانية . إن التخيل هو « الغاطس الأكبر فى الأعماق » ، والذى يوفق كل شىء مع كل شىء (٨٦) وهكذا لا يوجد تقدم فى الفن ، والتدهور والنهضة مصطلحان بلا معنى . لا يجوز ظهور ولا يوجد أى سقوط فى الفن (٨٧) إن الأضداد لا يستبعد بعضها بعضا . إن كل شىء يعكس كل شىء . والأضداد والتناقض والمرايا العاكسة هى مجازات هوجو الاستحواذية لملاحظاته عن الفن . وهو يقترب أكثر من الاستبصارات العقلية الملموسة فى تمثيليات شكسبير عندما يصف مناظرها المرآتية العاكسة ، وتوازيات الأحداث والعلاقة بين هاملت ولايرتس (٨٨) والملك لير والأحمق أو لير وجلوكستر ، أو عندما يستثير بشدّة المنظر الأخير فى تمثيلية « لير » ، و « نهد كورديليا الصغير مجاور لذقن أبيها البيضاء » (٨٩) .

إن لدى هوجو مثل هذه الرغبة الهائلة للمركب ، للتوفيق ، حتى أنه يلغى نهائيا كل الحدود وينتمى إلى ما يجب أن يوصف بأنه فوضى هائلة . حتى أنها حاضرة حضورا أبديا فى أفعال البشرية . وبروميثوس فى كوكاسوس هو هولندا بعد ١٧٧٢ ، هو فرنسا بعد ١٨١٥ ، هو الثورة بعد بريمير » (٩٠)

(٨٦) المصدر السابق ، ص ٢١١ ، ص ٢١٤ ويقول ان شكسبير يحتوى جونجورا بمثل ما أن مايكل أنجلو يحتوى برنيتى ، الخ .

(٨٧) المصدر السابق ، ص ١٠٩ وما بعدها ، ص ١٢٥ وما بعدها .

(٨٨) والد أوديسيوس وهو أيضا عند شكسبير أخو أوفيليا فى مسرحية « هاملت » . (المترجم) .

(٨٩) المصدر السابق ، ص ٢٩١ وما بعدها ، ص ٢٥٧

(٩٠) ص ٢٤٥ (المؤلف) وهو الشهر الثانى (من ٢٢ أكتوبر إلى ٢٠ نوفمبر) فى التقويم الذى أخذت به الجمهورية الفرنسية الأولى عام ١٧٩٢ (المترجم) .

وهو يعتقد أنه هو نفسه بروميثيوس جالس على جونزى [٩١] وهو يزدرى كل عطايا عطارد [٩٢] – أى نابليون الثالث . وهو يضم نفسه إلى هوميروس وشكسبير على أنّه ثالثهما وأعظمهما . والتصور الذاتى لا يمكن أن يسقط أكثر من هذا . وإن إلغاء كل الفروق بين الأدب والحياة ، والأدب والتاريخ قد أكتمل .

ولكن حتى هذه التطورات الأخيرة لا يجب أن تطمس ما هو قيم فى استبصارات هوجو . فمما لا شك فيه أنه لم يكن ناقدا تطبيقيا ممتازا ، لأنه ليس لديه صبر ، وليست لديه قدرة على التحليل ، وليست لديه قدرة على التميز إلا على نحو بسيط . ويصعب أن يستطيع الانسان أن يتخيل أن نظرية للأدب يمكن بناؤها على أقواله فإنه ينقصها النسق والاستمرارية . ولكن بصرف النظر عن أخطاء النثر المفكك والتعميمات الهوجاء فإن هوجو من بين كل الكتاب الفرنسين في العصر يبدو أن لديه أعمق استبصارات على الاطلاق فى طبيعة الشعر . لقد وجد صيغاً رائعة عديدة للمشكلات المحورية : الترتيب الباطنى للعمل الفنى ، ووحدة الشكل والمحتوى ، ووحدة الأضداد ، تبدل القبيح والزخرفى البشع فى مركّب أكبر . زيادة على ذلك فإن نظرته المتأخرة « للأنماط » أو النماذج لها نتيجة أكبر بكثير عن المعركة ضد القواعد والوحدات الثلاث التى تقررت منذ وقت طويل فى البلدان الأخرى . وحتى باعتباره إشكاليا فإنّه كان ذا أهمية شديدة على الأقل فى فرنسا :

(٩١) جزيرة فى القناة الانجليزية (المترجم) .

(٩٢) رسول الالهة فى الأساطير الرومانية (المترجم) .

رفض القواعد وإلغاء الفروق القـديمة بين الأجناس الأدبية ومستويات الأسلوب كانت ضرورة تاريخـية جعلت تطور الأدب الحديث ممكنا . وبطبيـعة الحال من الحق أن هوجـو صاغ نظريتـه عن الدرامـا إلي حد كـبيـر تحت تأثير عـروض شكسبير التى شـاهدها قبل تصدير مسرحية « كرومـويل » مباشرة [٩٤] . ومن الحق أيضا أن عـددا كبيـرا من الكتاب الألمان قد عرضـوا تصورا رمزيا مـضادا للشعر على نحو أكـثر نسقية وفلسفة قبلـه . ولكنّ هذا لا يكاد يقلل من قيمة هوجو وخاصـة بالنسبة لغرب أوربا حـيث حمل صوته الكثيـر إلى ما هو أبعد عما فعله الألمان .

(٩٤) إن حضور هوجو لعروض شكسبير قبل كتابته تصوير مسرحية « كرومويل » أمر لاحظه سورلو فى « تصدير كرومويل » ، ص ١٧ وكذلك فى الأعمال الكاملة ، المجلد (المجلد الثانى ، ص ٢٢٧) .

المصادر والمراجع

Joubert's Pensées are quoted from Les Carnets, ed. A. Beaunier, 2 vols. Paris, 1938; and in a few instances from Pensées, ed. P. Raynal, Paris, 1888. Joubert is discussed in famous essays by Sainte-Beuve, Portraits littéraires, 2, and Causeries du lundi, I; by Matthew Arnold, Essays in Criticism, I, and in a chapter of Babbitt's Masters of Modern French Criticism; and by M. Gilman, "Joubert on Imgination and Poetry," RR, 40 (1949), 250-60.

Stendhal's works are quoted from the critical Champion editions, especially Racine et Shakespeare, ed. Pierre Martiono, 2 vols. Paris, 1925. When these fail, I quote from the Divan edition 79 vols Paris, (1925-37) . The articles for English magazines are collected in French retranslations in Divan edition as Courrier anglais, 5 vols. Paris, 1935-36. I quote English text from the files of the magazines. Gina Raya's Stendhal (Modena, 1943) has a chapter on the critic. The English articles were identified in Doris Gunnel, Stendhal et l'Angleterre (Paris, 1909) and are discussed in René Dollot, Stendhal journaliste, Paris, 1948. Robert Vigneron's "Stendhal and Hazlitt," MP, 35 (1938), 378-414, and the chapter on Manzoni and Stendhal in P. Trompeo's Nell' Italia romantica sulle orme di Stendhal (Rome, 1924) illuminate Stendhal's sources. Harry Levin, Toward Stendhal (Murray, Utah, 1945) is a fine general essay.

On the romantic debate see especially the instructive Chronologie du romantisme (1804-1830), by René Bray (Paris, 1932), which lists the older works by Marsan, Séché, Souriau, etc.

Hugo's works are quoted from Œuvres complétes, ed. définitive, 43 vols. Paris, 1881. On Hugo see the edition of La Préface de Cromwell, by Maurice Souriau, n. d.; Ch.-Albert Rossé, Les Théories littéraires de Victor Hugo, Délémont, 1903; and John Hayward Thomas, L, Angleterre dans l'oeuvre de Victor Hugo, Paris, 1933.

(١٠)

النقاد الإيطاليون

عادة مـا تُعَدُّ الحركـة الرومانسيـة أنها قد بدأت مع المعـضلات التى أثارها مقال (١٨١٦) كتبته السيدة دى ستال وقد حثت فـيه الإيطاليين على ترجمة شكسبـير والشعر الإنجليـزى والألمانى الحديث بدل أن يظلوا قانعين بالأسـاطير الكلاسـيكية التى بدأ التـخلّى عنها ونسـيانهـا فى بقيـة أوربا [1] . وإن الزهو القومى الإيطالى كـان قد أصيب بأضـرار بالغة ، ومع هذا ، فإن جمـاعة من الشبـاب الأصغر فى مـيلانو تقدمـوا بالدفاع عن السـيدة دى سـتـال ولقد أدان لودفيكو دى بريمى باسـتفاضة الحـالة الفعلية المتـدنّية للأدب الإيطالى فى ذلك الوقت ، ووجـه الانتـبـاه إلى الإثارة الناجـمة من جـرّاء الجـدل الرومـانسى الكلاسـيكى فى فرنسـا [2] . وجـيوفـانى برشت (١٧٨٥٣ - ١٨٥١) الذى أكتسب فيما بعد شهرة كشاعر كتب بيانا للجماعة « رسائل سامية » (١٨١٦) والذى يفيد فى تقديم ترجمات ثرية لقصيدتين لبرجرهـما « الصياد المتـوحش » و « لينــور » وهناك قصـيدتان ألمانيتـان كتبتـا فى ١٧٧٣ وهما فى مجمـوعة برسى قد جرى عرضهما على أنهما عينتان للأدب (الرومانسى) الجديد على أساس التراث الشعـبى . وعلى أى حال فإن التأملات فى المقـدمة تربط وجهة نظر هرد فى الشعر باعتباره كليـا وشعبيا بالأطروحة القائلة إن الأدب يجب أن يكون حديثـا ومفيـدا . « إن الشعر الكلاسـيكى هو شعر الموتى » ، والشـعر

(١) السيدة دى ستال « أسلوب واستخدام التراث فى « البيليو جرافيا الإيطالية » (١٨١٦) وأعيد طبع المقال فى « مناقشات وإشكالات » بإشراف بللورينى ، المجلد الأول ، ص ٧ - ٨

(٢) لودفيجو دى بريمى « حول الأدب الإيطالى » أعيد فى المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٥ - ٥٦ ، خاصة ص ٣٩

الرومانسى هو شعر الأحياء »[3]. وورغم أن برشت يزكى القصائد القائمة على الخرافات من شمال أوربا دون الاسترشاد بالوضع فى إيطاليا ، فإنه يستطيع أن يقول مهما يكن ما يقوله غير منطقى « إن الإنسان لايستطيع أن يفكر فى إنسان بعيد فى ظروف مختلفة عن ظروفه بنفس الاهتمام الذى يفكر فيه فى نفسه وجيرانه. هناك دموع فلاح فقير وكرب راعى قطعان والسلام الدنيوى لناسك يثير الشفقة » - ومع هذا فإننا نادراً ما نتأثر بتعاسات أرتريديس وثيستس ، وبريامز فى القديم[4] .إن الأطروحات الكلاسيكية يجب إسقاطها ، بمثل ما تُسْقط أيضا قواعد فن الشعر التى لم تصنع شاعرا حقيقيا أبدا حتى الآن . والوحدات الدرامية هى طنطنة حافلة بالعبث : فوحدة الزمن حيلة لجعل ٣٦ ساعة تماثل ثلاث ساعات . ولقد عرف برشت « المحاضرات الدرامية » لأوجست فلهلم شلجل و « تاريخ » بوترفك الذى استعرضه محللا فى عام ١٨١٨ [5] ويصعب أن يكون ناقدا جيدا ومع هذا فهو حلقة وسطى هامة بين ألمانيا وإيطاليا . ولقد كان أيضا أول من صاغ المسألة بوضوعه على أنها مسألة بين المحافظة والتحديث ، الردّة والليبرالية .

إذن تبلورت الجماعة الرومانسية حول المجلة الفصلية « كونسنياتورى » (١٨١٨ - ١٨١٩) حيث بحث المسائل باستفاضة شديدة لود فيجودى بريمة وسيلفيو بريليو (وأصبح فيما بعد الشهير الأسطورى ريسورجيمنتو الإيطالى) وأرمس فيسكونتى وآخرون . ورغم التحفظات الدائمة ضد الرقابة النمساوية (التى سرعان ما منعت المجلة بكل الطرق) كانت تخفى تضمينات سياسية ،

(٣) فى جيوفانى برشت « الأعمال » بإشراف بللوريني ، المجلد الثانى ، ص ٢٠

(٤) المصدر السابق ، ص ٢٠

(٥) المصدر السابق ، ص ٧٢ - ١٠٠

وإنّ علينا أن نضع فى أذهاننا أن « الحداثة » ، « الرومانسية » ، تعنى بالنسبة لهؤلاء الإيطاليين تجديداً لا للأدب فحسب بل للحياة الإيطالية أيضا بصفة عامة ، وأن إعادة ميلاد الأدب كان بالنسبة لهم إعداداً للاستقلال المستقبلى ووحدة إيطاليا . ومن وجهة نظر النظرية الأدبية لم يكن لديهم شئ أصيل يساهمون به وأقصى بيان فى المجلة هو بيان أرميس فيسكونتى « فكرة أولية عن الشعر الرومانسى » (١٨١٨) وهو إعادة عرض للفروق التى سبق أن طرحها شلجل والسيدة دى ستال بين الكلاسيكية القائمة على الأساطير القديمة والعادات القديمة والرومانسية القائمة على المسيحية والفروسية والاكتشافات الحديثة ولكن الفرق ضعف من جرّاء إدخاله نوعا محايدا ومختلطا من الشعر وإعلانه المدهش أنه لاتوجد « أساسا أساليب رومانسية أو كلاسيكية »[٦] والفرق كله فى مادة الموضوع . إن الدين والحياة القديمين من الماضى قد وليّا ، ومن ثم ولّت الكلاسيكية ، بينما اكتُشفت - على سبيل المثال - فى العصور الحديثة أن أمريكا رومانسية . وإن فيسكونتى والرومانسيين الإيطاليين الآخرين هاجموا بصفة خاصة استخدام الأساطير الكلاسيكية فى الشعر فقد سئموا الآلهة والحوريات وآلهة الغابات الموروثة من أركاديا فى القرن الثامن عشر . ولقد زكوّا موضوعات من التاريخ الإيطالى وهى معالجة بالروح المسيحية والشعر الجديد يجب أن يكون قومياً ومسيحيا ومفيدا. وهذا هو العبء الذى حملته مقالات بلّليكو الذى وصل إلى أقصى النتائج النسبية عن إمكانية معايير للنقد ، لكنه هرب من النزعة الشكلية الكاملة بإعلان أن التأثير المدنى ونفعية الأدب هما المعيار الوحيد[٧] .

(٦) فى « مناقشات » ، المجلد الأول ، ص ٤٣ فى الملاحظات فى الهامش .

(٧) المصدر السابق ، ص ٤٠١ - ٤١٥

وفيسكونتى فى حوار مرح هاجم وحدتى الزمن والمكان مع حجج مستمدة من جونسون وشلجل : فلا يوجد إطلاقا وهم كامل ؛ وراسين معاق للغاية لمراعاته للقواعد ، بينما شكسبير فى (ماكبث) لديه حرية تطوير سيكولوجية شخوصه الرئيسيين بشكل مقنع . ومن الأمور البارزة أن فيسكونتى وهو يعيد قصّ (ماكبث) ينحى الساحرات جانباً .[8] والحجة فى صالح النسق الدرامى الجديد هى حجة لصالح الواقعية السيكولوجية والصدق مع الحياة والتاريخ .

وهذا أيضاً هو مثال ماندزونى ، فلن يكن الساندرو ماندزونى (١٧٨٣ - ١٨٧٣) عضوا فى جماعة « التوفيق » بل كان على صلة وثيقة بها . وبالفعل أصبح الإيطالى العظيم الوحيد الذى أعلن نفسه بوضوح أنه رومانسى . وخارج إيطاليا لايمكن التحقق بصفة عامة من مكانة وأهمية ماندزونى التى يشغلها فى وطنه . وعمله « العرائس الناجحات » فى إيطاليا يوضع دوما - بالرغم من احتجاج البعض من أمثال الفيلسوف المعاصر كروتشة - جنبا إلى جنب مع « الكوميديا الإلهية » . وإن ثقل نزعة ماندزونى الأخلاقية الشديدة وشهرته الشعرية قد أعطيا أيضا دفعة كبيرة لآرائه فى النقد الأدبى .

لقد بدا ماندزونى كناقد أدبى بالدفاع فى « التصدير » لمسرحيته التراجيدية « الكونت كارما جيولا » (١٨٢٠) التى تحقق بالضبط مطالب فيسكونتى : فهى تنتهك الوحدات الثلاث ،وهى قائمة على التاريخ الإيطالى . ويقتبس ماندزونى من شلجل ويتجادل مثل فيسكونتى ضد وحدتى الزمان والمكان وعدم ملاءمة

(٨) « جدل حول الوحدة الدرامية فى المكان والزمان » ، المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٩ - ٤٥ (عن ماكبث ، ص ٣٩)

النسق الفرنسى . وهو يدبّج دفاعا عاما عن خشبة المسرح كأداة للتحسّر الخلقى . ومانذونى الذى كان قد تحول إلى اعتناق صارم للكاثوليكية قد تأثر بشدة بالهجمات على خشبة المسرح من جانب نيكولى وبوسويه وروسو ، لكنه كان يأمل فى تفنيدهم ودحضهم بإصلاحه للدرما التى كان عليها أن تتمسك بصرامة شديدة بالحقيقة التاريخية وإعادة البناء التخيلى فى العمل المقدّم . ولكى يدعم مانزونى تفسيره لمكيدة « كارما جنولا » كتب تعليقا تاريخيا متطورا ، بل لقد قسم شخوصه إلى شخوص « تاريخية » وشخوص « مبتكرة » [٩] . وقد أثار « التصدير » فى فرنسا دفاعا عن الوحدات الثلاث من جانب كاتب قليل الشهرة هو فكتور شوفيه وقد ردّ عليه مانذونى ببحث مطول « رسالة إلى السيد شوفيه - عن وحدتى الزمان والمكان فى التراجيديا » (١٨٢٠) . وهنا نجد بيانا معقولا تماما ورزينا عن الموقف ضد وحدتى الزمان والمكان فمن جهة يكرر مانذونى الحجج المعروفة لجونسون ، ومن جهة أخرى يأخذ بحجة لسّنج وشلجل أن التراجيديا الفرنسية بتمسكها بالوحدات تنتهك مبدأ الكلاسيكية الرئيسى ألا وهو الاحتمالية . والفرنسيون يضحون بالاحتمالية من أجل القواعد رغم أن القواعد يُفترض فيها أنها صُنعت للاحتفاظ بالاحتمالية . ولقد انتهى مانذونى إلى رفض كامل للقواعد بأن يتساءل : « إذا كانت العبقريات الكبرى تنتهك القواعد فلأى سبب يبقى أن نفترض أنها قائمة على الطبيعة وأنها صالحة لكل شيئ ؟ » زيادة على ذلك ، يصر بقوة على وحدة الحدث وعلى نقاء الجنس الأدبى ويرفض الكوميديا التراجيدية باعتبارها «مدمرة لوحدة

(٩) المؤلفات المتنوعة بإشراف بارتى د جيا لبرتى ، ص ٢١٩ - ٢٢٥ ؛ ص ٢٣٦

الانطباع الضرورى لإحداث الانفعال والتعاطف » [١٠] .

وعلى أى حال فإن مسألة الوحدات لا تشكل الاهتمام المحورى عند ماندزونى ، فهذه المسألة هى مجرد مثل واحد على اهتمامه بالحقيقة . وهو يقول « إن ماهية الشعر ليست ابتداع حقيقة . وكل الأعمال الفنية العظيمة قائمة على أحداث التاريخ أو التراث القومى الذى يعد صادقاً فى زمنهم . وهكذا فإنّ الشعر ليس فى الأحداث فقط بل أيضا فى المشاعر والأقوال التى يبتدعها الشاعر بالدخول على نحو تعاطفى فى عقولهم . ويستهدف الشعر الدرامى أن يشرح مايشعر به الناس وما يريدونه ومايعانون منه من جراء أعمالهم . ويجب أن نستنتج أن الشاعر مؤرخ مثل ثيوديسيس أو بلوتارك يبتدع الأحاديث والتفاصيل الملائمة للأحداث التى تقدمها التواريخ فى العصر الوسيط .

وجوته الذى استعرض محللا مسرحية « الكونت دى كارما جنولا » وقد أثنى عليها ثناء عاطرا عرف أنه « بالنسبة للشاعر لايوجد شخص تاريخى » وأن كل شخوص ماندزونى يجب أن تكون مثالية وهى بالفعل مثالية . [١١] وقد اعترف ماندزونى فى رسالة بعث بها إلى جوته بأن قسمة الشخوص إلى تاريخية ومثالية « هى خطأ تسبب فيه تمسكه الشديد بما هو تاريخى » [١٢] . وهو فى التراجيديا التالية « أدلتشى » (١٨٢٢) اختفت القسمة . غير أن ماندزونى لم يكن قد غيرّ بالفعل موقفه نظرا لأنه أضاف قولا مطولا عن تاريخ لانجو بارد [١٣]

(١٠) المصدر السابق ، ص ٣٦٣ ، ص ٣٣٢

(١١) الأعمال الكاملة ، المجلد ٣٧ ، ص ١٦٦

(١٢) نشرها جوته فى ترجمة ألمانية . المصدر السابق (٢٣ يناير ١٨٢١) ص ١٨٢ - ١٨٤ الأصل فى « مراسلات » بإشراف ج سفورزا وج . جالا فرسنى (ميلانو ، ١٩٢) المجلد الأول ، ص ٥٢٠

(١٣) هى قبيلة ألمانية قديمة استقرت نهائيا فى إيطاليا (المترجم) .

مبررا كل تفصيلة فى التمثيلية . وفى عام ١٨٢٣ كتب رسالة إلى الماركيز سيزارى دازيليو وهى أيضاً بيان دفاعى عن الرومانسية ، وهى تدور مرة أخرى حول مفهوم الحقيقة ، وفيها يميز ماندزونى بين الجوانب السلبية والإيجابية فى الرومانسية . ففى الجانب السلبى فإنّ تميزاته تعنى رفض الأساطير الكلاسيكية (باعتبارها زائفة وصنميّة) الخاصة بالمحاكاة الخانقة والقواعد والوحدات . وفى الجانب الإيجابى يعترف ماندزونى بأن الرومانسية هى مصطلح غائم . وإنّ طرح نسق إلغاء كل القيم التى ليست عامة ودائمة وهى معقولة بكل الطرق بشكل عام يجعل عددها أكثر صغرا واختيارها أكثر صعوبة وأكثر بطئاً . »[١٤] ولايستطيع ماندزونى أن يفكر إلا فى الهدف العام للرومانسيين : يجب على الشعر أن يطرح الحقيقة على أنها موضوعة . والحقيقة بالنسبة لماندزونى هى أولا وقبل كل شئ حقيقة تاريخية وهى أن نغزو بالأدب أطروحة جديدة وتاريخا حديثا وحينئذ نطرح حقيقة المسيحية وفلسفتها فى الأخلاق ونزعتها الروحية وإن كان يصعب على عقليته أن تميز هذا . ويرفض ماندزونى - كشئ زائف - فكرة أن الرومانسية لا شأن لها بالساحرات والأشباح والفوضى المنظمة . لقد كان التاريخ بالنسبة له تاريخاً ، تاريخاً حقيقياً ، والرواية التى كان يعمل حينئذ فى إطارها « العرائس الناجحات » (١٨٢٧) فإنها إعادة إبداع للماضى بشكل واع قائم على بحث مستفيض فى الروح المسيحية الكاثوليكية .

ولكن سرعان بعد ماكتب ماندزونى روايته أن أصبح الكلاسيكى الجديد وشرع فى الشعور بشكوك متزايدة عن الإمكانية الخالصة للرواية التاريخية. وعمله « القصة القصيرة » (١٨٤٥) هو حجة ماندزونى

(١٤) الأعمال المتنوعة ، ص ٦١٥

المعقولة ضد خلط الحقيقة بالخيال ومن ثم ضد عمل حياته هو . لقد طرح أولا الصعوبات التى تواجه القارئ الذى لايريد سوى الحقيقة التاريخية ، والشكل الروائى الخالص يجعل المطلب مستحيلا . ولكن من يريدون الرواية ، ويريدون استمرار الانطباع والتأثير الكلى لايمكن أن يشعروا بالرضاء بالمثل لأنهم لايستطيعون أن يلغوا مطلقا الفرق بين « القبول » التاريخى الذى نمنحه لشخص حقيقى مثل الملكة مارى ملكة اسكتلندا أو الأمير تشارلز أو الملك لويس الحادى عشر ملك فرنسا وبين « القبول الشعرى » الذى نعطيه للأحداث المحتملة [١٥]. إن التاريخ والخيال لايمكن أن يتصالحا . إن الرواية التاريخية هجين لابد أن يستسلم لنور الحقيقة . ولكى يتمكن ماندزونى أن يظهر أن هذه عملية محتمة فإنه يبحث عن تعزيز لها فى تاريخ الأجناس الأدبية المقابلة الأخرى : الملحمة والتراجيديا . إنه يؤمن بأنهما قائمان أساسا على أحداث تُعد تُستشعر بأنها حقيقية (مثل الملاحم الهوميروسية أو التراجيديات اليونانية) ولكنهما أصبحتا فى فترة متأخرة مع عملية الاستنارة وعلى نحو متزايد منخرطتين فى الصراع بين الخيال والواقع ، ومن ثم أصبحتا مستحيلتين فى الأزمنة الحديثة . وتاريخ ماندزونى للملحمة والتراجيديا يدخل فى مصاعب كبيرة على أى حال لأنه يصعب أن يكون مقنعا للعقل حتى لمستمعى هوميروس حيث لايهم الأمر إلا فحسب فى الحقيقة بالمعنى الذى عند ماندزونى ، من الاحتمال الصعب أن نأخذ الاستجابة للمصادر التاريخية فى الروايات فى العصر الوسيط مأخذا جادا للغاية . كيف يوافق ماندزونى على فرجيل الذى يعجب به كثيرا

(١٥) المصدر السابق ، ص ٦٣٠ ويلمح ماندزونى إلى الشخوص التاريخية فى أعمال سكوت : موناسترى ، ويفرلى و كوينتين دور وارد .

بدون الموافقة على الرواية التاريخية الحديثة ؟ لكنه يقوم بتحليلات طيبة للصعوبات فى « القدس محررةً » لتاسو و « هنرياد » لفولتير وفى كل موضع يجد تأييداً لنتيجته من أن الرواية التاريخية لايمكن أن تُكتب لأنها تتطلب من المؤلف أن يفرز الأصل والصورة فى الوقت نفسه ، ويعزّز معا التاريخ ومحاكاته المحتملة الخيالية .

ويستطيع الإنسان أن يستبعد متاعب ماندزونى بحجة جوته ضد تفرقته بين الشخوص التاريخية والروائية . وكل الشخوص فى الرواية أو التمثيلية مثالية ؛ والرأى الذى يذهب إلى أن نوعين من « القبول » مطلوبان أو نوع زائف . وحتى بالنسبة للشخصية التاريخية لا تحتاج إلا للقبول الشعرى ، « التوقف الإرادى عن عدم الإيمان » حسب عبارة كولردج عَن الوهم . وأقصى شيئ هو أن الإنسان يمكنه أن يقول إن ماندزونى قد استطاع أن يبرهن على أن الراوية التاريخية لايمكن أن تحقق مهتها المفروضة بسرد الماضى بصدق وأن الحقيقة التاريخية تمت إلى التاريخ وليس إلى أى شئ آخر . ويتمسك ماندزونى بتفسير الإحتمالية الأرسطية والتى بالتعريف تستبعد التاريخ . ولما كان لايقدس إلا « الواقعة » فإنه لابد وأن ينتهى برفض حتى الحقيقة الشعرية وسوء فهم الطبيعة الخالصة للفن . وماندزونى - بأمانه وبمنطق تامين - كفّ عن كتابة الرواية . لكن هذا التخلّى عن الفن لصالح الحقيقة لايجب خلطه بالنزعة الطبيعية والواقعية فى القرن التاسع عشر التى أصبحت تدوى من حوله . وإيمان

أنطونيو روزمينى (١٧٩٧ - ١٨٥٥) كاهن وفيلسوف إيطالى يحاول أن يتفق بين الكاثوليكية الرومانية والفكر السياسى والعلمى الحديث . (المترجم)

ماندزونى بالحقيقة والواقعة التاريخية هو إيمان دينى كما هو واضح أيضا من حواره المتأخر « عن الابتكار » (١٨٥٠) والذى يعرض نظرية مؤسسة على فلسفة روزميني من أن الفنان لايبدع بل يجد فحسب الأفكار الموجودة أبديا فى عقل الله . وهنا يرسم ماندزونى خطوطا عريضة لدفاع جديد عن الفن مما يسقط إدانته للراوية . ولكن مايجرى تذكره اليوم هو تمسك ماندزونى الأمين بمشكلة الإخلاص المزدوج بالتاريخ والرواية ، التى لم يستطع أن يحلها شخصيا إلا بانتقاص الفن لصالح التاريخ . وتفصيله كان واضحا فى أقواله المبكرة عن التراجيديا الرومانسية لكن المأزق كان لايزال آنذاك مخفيا خلف غرائزه الفنية .

وهكذا يبدو مدهشا بصعوبة أن الطالب الحديث يمكن أن يقول إنه لم يكن هناك حقا أى رومانسى إيطالى [١٦] . والجماعة التى سمت نفسها رومانسية لديها مفهوم للفن يمكن بالأحرى تسميته مفهوما واقعيا ، أخلاقيا ، وطنيا . ولم يكن لدى ماندزونى ولا لدى أصحاب المعضلات قدرة على التقاط الفن كتخيل . والمفهوم الرمزى الذى رأينا أن النقاد الرومانسيون العظام قد عرضوه فى ألمانيا . ولكن بطبيعة الحال هناك وشائج وتعاطفات مشتركة : لقد كان شلجل هو المروّج للدراما التاريخية كما هو الحال عند ماندزونى بالإضافة إلى ذلك فإن الانتباه الزائد بالجماعة الرومانسية المحترمة مضلل ، فهناك تناقض ظاهرى ، فإن أعظم شاعرين إيطاليين فى العصر أوجلوفوسكولو وجياكومو ليوباردى اللذين أعربا عن هجومهما على نظريات الجماعة

(١٦) جينا مارتجيانى : الرومانسية الإيطالية واللاوجود، فلورنسا ، ١٩٠٨

الرومانسية همـا خيرا ممثل للالتفات إلى المذاهب التى كانت أســاس الرومانسية الأوربية . (١٧)

لقد كـتبت أوجلو فوسكولو (١٧٧٨ - ١٨٢٧) فى آخر سنة من حـياته مقالا عن « المدرسة الدرامية الجديدة » وقد هاجم فيه نظريات مادزونى وتمثيليته « الكونت دى كـارما جنولا » (١٨) وحدة النغـمة الإشكالية ترجع إلى مناقـشة شخـصية قديمة بين الرجلـين ، ترجع إلى خيبة أمل فـوسكولو الشخصـية من خشبة المسـرح وترجع إلى الهجوم الذى حدث ضد نزعته الوطـنية فى البندقية عند عـرض الدوج أو القاضـى الأول فى المدينة وعضـو مـجلس الشيـوخ فى تراجيـديا مادزونى . ويسـتطيع فوسكولو أن يتـجادل بتـفصيـل شديد من أن مادزونى مخطئ تماما فى نظرته المفضلة للبطل الكونت كارما جنولا الذى أُعْدم بسبب الخيـانة على يد سكان البندقية ، وهو يستطيع أن يظهـر باقتناع أن مادزونى ارتكب أخطاء تاريخيـة وارتكب المفارقات التاريخـية حتى فى الأمور الصـوتية البسيطة . وبدأ الهجوم أكثر عمقا عندما تجادل فوسكولو ضد تفرقة مادزونى بين الشخوص المثاليـة والتاريخية « فى أى كتاب من كتب الـتخيل كل شئ يتوقف على تجسـيد وتوحـيد الواقع والخـيال » . ولايتـحقق الوهم إلا عندمـا نجد أن

(١٧) وهكذا أنا أختلف اختلافا بينا مع أطروحة بورجيه « تاريخ النقد الرومانسى فى إيطاليا » الذى يجعل النقد الرومانسى الإيطالى مجرد كلاسيكية جديدة .

(١٨) « المدرسة الدرامية الجديدة في إيطاليا » ، الأعمال ، بإشراف مايرو أولاتديني ، المجلد الرابع ، ص ٢٩٢ - ٢٢٨ يقول الناشر أن المقال أعيد نشره من المخطوطة الإيطالية التي نشرت في العدد الأول من المجلة الفصلية الأجنبية عام ١٨٢٦ لكن المقال فيها عن مازونى لا شأن له بمقال فوسكولو . وأنا لم أعرف العرض التحليلى بالإنجليزية والنص الإيطالى نشر لأول مرة عام ١٨٥٠؟

الحقيقة والخيال وقد تواجها وتماسًا لايفقدان فحسب فعليهما الطبيعى للصدام بل أيضا يساعد كل منهما الآخر بتبادل حتى يتوحّدا ويظهرا كشئ واحد مفرد [١٩] . ويطرح فوسكولو « عطيل » لشكسبير كمثال على قوة الشاعر بتحرير نفسه من التاريخ . والنظرية الرومانسية الإيطالية توضع موضع الشك عنده كهجوم على حقوق التخيل وكاستدراة نحو الحقيقة الموحشة الفعلية التى يجب أن يهرب منها الشاعر . والرومانسية الألمانية التى لم يعرفها فوسكولو إلا من « محاضرات » شلجل أثارت عدم الثقة به كصوفى وكمتاجر بالنسق . بل إن فوسكولو يرفض حتى فروق كل جنس أدبى وكل مدرسة قائلا : « إن كل إنتاج عظيم هو شئ جزئى له قيم مختلفة وخصائص مميزة » . وهو يحتج ضد التجميع العشوائى لمدارس الدراما الكلاسيكية المفترضة عند اليونانيين والفرنسيين والإيطاليين (الفييرى) . وهى تبدو له كلها متميزة تماماً ، حتى أن « كل دراما للشاعر نفسه إذا كانت عنده عبقرية فإنّها مختلفة بشكل أو بآخر عن كل دراما أخرى » [٢٠] .

والاستبصارات الجميلة لمقاله هذا وتأكيده على قوة التخيل وتفردية العمل الفنى هى - مهما يكن الأمر - الومضة الأكثر سطوعا من نشاط فوسكولو النقدى . وإن المستوى العالى للمقال لم يصل إليه أحد إطلاقا أو نادراً جدا من قبل . فإذا انتقل المرء منه إلى فحص الكتابات النقدية الأخرى فإن عليه أن يعبّر عن شعور عميق بخيبة الأمل ويرجع هذا فى جانب منه بكل بساطة إلى الظروف الخارجية التى قدمت فيها كتابات فوسكولو . ومعظم نقده المبكر هو

(١٩) الأعمال المحققة ، المجلد الرابع ، ص ٢٩٧

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٦-٢

فى التصديرات القصيرة أو فى الخطب الرسميـة فى جامعة بافيا والمليئة بالخطابة الملتهبة ولكن الأكاديمية الطـنانة ؛ ومعظم الكتابات المتأخرة التى تمت فى المنفى فى إنجلترا والتى لم تُحفظ أحيانا إلا فى ترجمة إنجليزية رديئة مثقلة بعرض ثقافة جـامدة واضح أن فـوسكولو قـد شعـر بأنهـا مطـلوبة من جانب المجـلات الدورية والإنجليـز والنـاشـرين الذين كـان يكتب لهم . وإن فرديته مـقيـدة باهتمامه بالجمـهور الذي شعر بأنه معتمد عليه لحيـاته المزعزعة ؛ وأحيانًا يُقَنِّع ملاحظاته الشخصية بأن يعـزوها إلى « أجنبى مميز أدبيا بشكل كبير »[٢١] . بل إنه حتى ليقّدم بالأحرى وصفا مستفيضا « للحالة الراهنة للأدب الإيطالى » إلى جون هوبهـوس للنشر باسم الناشـر هوبهوس فى « تصـاوير تاريخية لـلمقطع الرابع من قــصـيـدة الطفل هارولـدر » (١٨١٨) للورد بايرون[٢٢] وخطط فوسكولو الضخمة العديدة لكتابة تاريخ الأدب الإيطالى و « للمجلة الأوربية » والتى تخصص « للنقد المقارن » وتتبع « التـأثير المتبادل للأدب والعادات »[١٣] لم يصـــل إلى شئ رغم أن شذرات مــن خططه قد تحققت فى « مـقالات عن بترارك » (١٨٢٣) – وهو الوحيد المنشـور بالإنجليزية على شكل كتاب – فى طبعاته مع رسائل اسـتهلالية مطولة « للكوميديا الإلهـية » و « الديكا ميرون »

(٢١) مجلة أدنبره ، العدد ٢٩ (١٨١٨) ص ٤٦٥ من الملاحظات فى الهامش .

(٢٢) برهن بشكل كبير فينسنت فى كتابه « بايرون وهوبهوس وفوسكولو » على أن فوسكولو قد كتب هذا الجزء من كتاب هوبهوس .

(٢٣) الأعمال المحققة ، المجلد الرابع ، ص ٧ رسالة إلى جون مورای فى ١٨١٧ .

لبوكاشيو (١٨٢٥) وفى مقالات متناثرة عن دانتى وتاسو « وشعراء إيطاليا القصصين والرومانسيين »[٢٤] .

ولكن التشرذم وعدم الاكتمال والخليط الثقيل من الخطب الوطنية والنزعات القديمة البالية الجامدة ليست وحدها أسباب خيبة الأمل ، بل بالأولى إنه نقص معين فى التناسق والحدّة فى اختيار الأفكار التى جعلت فوسكولو شخصا انتقائيا ، شخصا انتقاليا ، والذى رغم عظمة أهميته فى تاريخ النقد الإيطالى لن يحرز إطلاقا مكانة سباقة فى السياق الأوربى ، بل إن الإنسان يمكن أن يطرح قضيته عن نقد فوسكولو كمستودع للأمور الشائعة الكلاسيكية الجديدة . وهو يستطيع أن يتحدث عن « التعليم بالإبتهاج » عن « كما فن التصوير ، الشعر » باعتباره « القاعدة الرئيسية للشعر » . وهو يستطيع أن يعرّف التخيل فى إطار سيكوجية القرن الثامن عشر على أنه قوة التذكر البصرى .[٢٥] ولكن فى أكثر الأحايين يتأرجح فوسكولو بين مفهومين للشعر : مفهوم انفعالى مستمد من دوبو وديدرو ، والآخر أفلاطونى مستمد من قراءة أفلاطون نفسه ومن تراث القرن الثامن عشر بخصوص إضفاء الطابع المثالى على علم الجمال . وهو فى الصورة الذاتية التى كتبها لهويهوس

(٢٤) المقالات عن دانتى فى « مجلة أدنبره » العدد ٢٩ (١٨١٨) ، ص ٤٥٣ - ٤٧٤ ، والعدد ٣٠ (١٨١٨) ص ٣١٧ - ٣٥١ « القصائد القصصية والرومانسية للإيطاليين » فى « المجلة الفصلية » العدد ٢١ ، (١٨١٩) ص ٤٨٦ - ٥٥٦ والاستعراض التحليلى لكتاب « تاسو » من تأليف فيفن فى « مجلة وستمنستر » العدد ٦ ، (١٨٢٦) ص ٤٠٤ - ٤٤٥ والأبحاث الأخرى الأقل أهمية فى « المجلة الشهرية الجديدة » و« لندن ماجازين » و« المجلة الأوربية » و« المجلة الرتروسبكتيف » انظر : مينجليونى « أو جلوفوسكو لو فى إنجلترا » ص ٣١٩ - ٣٢١

(٢٥) الأعمال المحققة ، المجلد التاسع ، ص ٣١ ، المجلد العاشر ، ص ٥٤١ .

رغم أنه « سيمزق قلبه من سويدائه إذا اعتقد أن الدافع الوحيد ليس حركة النفس غير المقيدة والحرة » [٢٦] . إن « شعلة القلب » هى عبارة شائعة وغرض الشعر قد تحدد على « أن يجعلنا نشعر بوجودنا على نحو أقوى ،وأكثر امتلاء » [٢٧] . لكن هذا الرأى يوجد جنبا إلى جنب مع المثالية الأفلاطونية . ومحاضرات بافيا المبكرة (١٨٠٩) تعرض مفهوما غريبا (الفصاحة) على أنها قوة حية وراء كل الفنون ووراء كلا النثر والنظم والتى تتوحدّ مع العبقرية والإلهام فى أُطُر مستمدة من إشكاليات سقراط ضد الخطباء السوفسطائيين [٢٨] . ويستطيع فوسكولو فيما بعد أن يقول إن الشاعر لايحاكى بل يختار ويربط ويحسّن الجماليات المبعثرة للعالم ؛ وهو يجّرد ويزخرف لكى يبدع المثالى والمثالى هو « السر الكلى للتناغم الذى يسعى إليه الإنسان ليجده ثانية فى الترتيب ولتقوية نفسه ضد هموم وآلام وجوده » ومن ثمَّ فإن الشعر يشبع حاجتنا « لحجب واقع الحياة غير السار مع أحلام التخيل » [٢٩] . إن الشاعر هو رجل الوجدان الذى يعبّر عن نفسه بحرية وفى الوقت نفسه إنه مبدع عالم المثل . وهو أيضا الإنسان الكلى الذى لا يشرع بالتحليل بل بالتركيب . يقول فى « مقالات عن بترارك » إن الشعراء يحولون إلى صور حية وبليغة عديدا من الأفكار التى ترقد فى

(٢٦) « تصاوير تاريخية للمقطع الرابع من قصيدة الطفل هارولد » (لندن ، ١٨٨٨) ، ص ٤٧٩ .

(٢٧) الأعمال المحققة ، المجلد الرابع ، ص ٢٩٨ أنظر « مقالات عن بترارك » (لندن ، ١٨٢١) ، ص ٥٩

(٢٨) انظر : إميليو سانتينى : « الشعر واللغة الجديدة عند فوسكولو » ، الصحيفة التاريخية للأدب الإيطالى ، العدد ج-١١٠ (١٩٣٧) ص ٥٨ – ١٠٧

(٢٩) الأعمال المحققة ، المجلد الرابع ، ص ١٢١ وانظر المجلد الرابع ص ١٢٢ ، ص ١٢٤ ، وانظر ص ١٢٧

ظــلام وصميم عقلنا ، وبالحضور السحرى للصور الشعرية نتعلم فجأة ودفعة واحدة أن نشعر وأن نتخيل وأن نعقل وأن نتأمل »[٣٠] .

ولقد نجا فوسكولو من نتائج مجرد النزعـة الإنفعالية أو المثالية الأفلاطونية لوعيه المكثف بالعالم ودور اللغة والأسلوب فى الشعر. وهناك عديد من التعليقات البارعة عن الفـقرات الجزئية عند دانتى وبترارك تناقش تأثيـر الكلمات المفردة . والتحاليل التفـصيلية للترجمات سواء من هومـيروس إلى الإيطالية أو من تاسو إلى الإنجليزية تظهر أن فوسكولو فقيـه لغــوى حقــيقى و « محب للكلمات » مهما تكن نواقصه الفنية كمحرر وناشر . ويعرف فوسكولو قيمة دراسة التنقيحات « من أجل تطوير جـماليـات القصيـدة على الناقـد أن ينفذ من الاسـتدلالات والأحكام نفسها التى ترغم الشاعـر للغاية على الكتابة على النحو الذى فعله. لكن مثل هذا النـاقد يجب أن يكون شاعرا . » وهو يضـيـف بسخرية ذاتية لاتظهر للقراء من مقـال نشر مجهول الاسم فى « مـجلة إدنبره » « إن عبقريتــه المتقدة والعجـولة لاتخضع إطـلاقا للعمـل البارد الخاص بالـنقد »[٣١] . لكن فوسكولو يخضع بالفعل وينتج عديدا من البحوث النصّية والببليوجرافية ومناقشات تثقيفية وغريبة الأطوار لكتاب كاتولوس « شَعْر برنيس » والتنقيحات عند دانتى أو التهذيبات فى الطبقات المختلفة لراوية « الديكاميرون » لبــوكاشيو . ولقد عرف فوسكولو أن « الأدب مرتبط باللغة » وأن الأسلوب مرتبط « بالملكة العقلية لكل فرد » . إن الكلمات لها تاريخ طويل وهناك « احتشاد من المعـانى البسيطة والإضافية »[٣٢]

(٣٠) مقالات عن بترارك ، ص ١٧٢ انظر : الأعمال المحققة المجلد الثالث ، ص ١٢٣

(٣١) « مجلة إدنبره » ، العدد ٢٩ (١٨١٨) ص ٤٦٠

(٣٢) الأعمال المحققة ، المجلد الثانى ، ص ٧٠

من المشاعر والصور التى تختلف مع كل لغة والتى يعرفـها الشاعر ويستخدمها من أجل أغراضه .

وأهمية فاسكولو الـرئيسية وخاصة فى إيطاليا ، تكمـن فى محاولته لكى يرى هذا التصور للشعر كجزء من التاريخ وكجزء لفلسفة التطور الإنسانى ومن ثم كأساس لخطّة للتاريخ الأدبى الإيطالى وبرنامج لعـصره . ومفهوم فوسكولو للتاريخ هو دون شك قد تأثر بفيكو ، لكن الأكثر مبـاشرة أنه مستمد من نزعة الافتـتان بالبدائيـة فى القرن الثامن عـشر على طريقة روسّـو وهردر . ويجرى تصور عصـر مبكر للشعر الأسطورى القبلى البـطولى عندما كانت كل الأنواع مختلطة وكان الشاعر نبيا وفـيلسوفا . وفوسكولو لا يواجه هذا الشعر الأصلى بوضوح شديد رغم أنه اسـتفاض فى الحديث عن الترنيمات الديـنية والقصائد البريطانية وقد وضع يده على رسالة علمية كتبها وليم أوين [٣٣] ، بالإضافة إلى هذا كان هناك ما فيه الكفاية معروفا لفوسكولو لتبرير الرأى الذى يذهب إلى أن الشعـر كان أصلا غنائيـا وملحميـا وبطـوليا وأنه يجب أن يصـبح هكذا مرة أخرى . وهو يسـتعرض محلـلا ملحمة مونتى « قـصيدة الغـابة السوداء » إنما يدافع عنها بحجج تاريخية : وقصيدته هو « النِّعَم » يصورها كخيط من الشعر التعليمى والغنائى والملحمى . « ربما كان الشعر الأول على هذا النحو » . مثل هذا الشعـر الغنائى هو « الذروة القصـوى للفن » . والقصـيدة تحتـفل بالآلهة والأبطال ومن ثم لاتخـتلف ماديا عن الشـعر الملحـمى القديم [٣٤] . والشـعر

(٣٣) عام ١٨١٢ فى الأعمال المحققة ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٧ – ٤٨٠

(٣٤) عن هذه القصيدة انظر ، الأعمال المحققة ، المجلد التاسع ، ص ٢٠٨ ، المجلد التاسع ، ص ٢١١ ، المجلد الثانى ، ص ٣٢٧

البطولى والغنائى يتشوّشان أو يتوحدان لأن غرض الشعر هو تمجيد وجودنا وأنّ الشاعر هو نفسه بطل .

وفوسكولو فى نقده يطرح دائما تفرقة فى الجنس الأدبى بين الشعر « الرومانسى » والشعر « البطولى » لكى يحط من شأن الشعر « الرومانسى ». ومن ثمّ فإنّه يرى أن تاسو يفوق كل شاعر إيطالى آخر فيما عدا دانتى .

والتراث الاستعراضى الفكاهى للشعر الإيطالى وخاصة فى مرحلته الأخيرة عند كاستى يجرى التندربه دائما . وحتى أريوستو رغم أن فوسكولو يعجب به إعجاباً غامراً ليس عنده إلاّ أنه أستاذ نوع من الشعر أدنى وأقل نبلا . وتاسو منفصل تماما عن أريوستو بالتأكيد وهو يعتمد على الطابع التاريخى لموضوعه والذى هو بالنسبة لفوسكولو هو تاريخ الحروب الصليبية وقد كُتب كمثال لعصر تاسو . والنقطة الرئيسية لعديد من ملاحظات فوسكولو الرئيسية عن ترجمة فيفن الإنجليزية لتاسو هى فى اتهام فيفن بأنه تجاهل دقة تاسو التاريخية وحوّله إلى شاعر الرومانسية بأسلوب سبنسر . وفوسكولو من أجل تصوره السامق عن الشعر البطولى يسير هنا مضادا لبداهة النص والذوق الذى تأسس منذ بيّنه الناقد هرْد للإيطاليين على أنه « عالم التلفيق الجميل » (٣٥) .

والخطاطية التاريخية التى أعقبت النزعة البدائية هى خطة تدهور التخيل مع تقدم الحضارة . ولقد رأى فولوسكو هذه العملية فى القديم . فهوميروس وبندار هما القديمان العظيمان ؛ بينما فرجيل وهوراس اصطناعيان وثانويان

(٣٥) عن دراسة فيفن « تاسو فى مجلة وستمنستر » انظر فى هذا الكتاب ص ٢٠ من الملاحظات فى الهامش .
هيرد . رسائل عن الفروسية والرواية « (١٧٦٢) العدد العاشر .

ومصقـولان . والعملية ترُى متكررة إبان العـصور الوسطى . وهناك دانتى هو مـثل الشـاعـر الحـر البطولى ، بينما بتـرارك وبوكـاشيـو يدلان على بدايات التفسّخ . وتصـور فوسكولوعن دانتى هو - فى تفاصيله - من المتـعذر الدفاع عنه لأنه ينسب إليه أفكارا متنافرة ويرى فيه مصلحا للكنيسة لا فى الأخلاقيات فحسب بل أيضا فى الطقوس والعقيدة . ومع هذا فإن فوسكولو فى مقاله عن دانتى والرسالة العلمـية الطويلة عن النص يقوم بجـهد حقيـقى - ملحوظ فى عصره - لوضع دانتى فى سياقه التاريخـى والثقافى . وهو يوجه انتباهاً شديداً للاهوت دانتى والأفكار السـياسيـة ولحياته ولتـراث النص والنظريات كثيـرا ما تخطّئ أو تقوم على معلومات غـير كافية ، لكن التعليقات فى الـغالب حساسة وجديدة : وعلـى سبيل المثـال فإن مناقـشة الحد الفـاصل لفرنشـسكا داريمينى استـفاد من صمت مـحبّهـا باولو ويفسر وجـهة نظر دانتى تجـاه المحبين بشكل إغرائى وبصفة عامة يتفق مع معظم التعليقات الأخيرة [٣٦] .

ولقد درس فـوسكولو أيضـا بترارك عن قرب شـديد لا الشعـر الإيطالى فحسب بل النثر اللاتينى أيضا . وهو يعرض مفهومه عن الحب العذرى ويفسّر علاقته بلورا علـى نحو عاطفى أقل عما كانت هى العـادة آنذاك غير أن بترارك يعد الممثل لعصر جديد من التهذيب الذى مـهّد الطريق لعبودية إيطاليا فى فترة متأخرة . وفى تواز متطور بين دانتى وبتـرارك يبدو دانتى على أنه رجل التخيل وبترارك على أنه رجل الوجدان « إن دانتى يهمنا بالنسبة لكل البشر ، بينما بترارك يقتصر على الاهتـمام بنفسه » [٣٧] . وهكذا فإنّ دانتى عنده - كـما عند فيكو

(٣٦) الأعمال المحققة ، المجلد الثالث ، ص ٣٧٠ ومابعدها .

(٣٧) مقالات عن بترارك ، ص ١٨٥

– الشاعر البدائي العظيم الذى يفيد فى إحباط الشعر الحديث الذى كفّ عن أن يكون حرا هكذا ، أصيلا هكذا ، وفرديا هكذا . ويُطْرح موليير والكسندر بوب على أنّهما مثالان للشعر الذى يمكن أن يتتبع ظلال الفردانية لأغراض الكوميديا الجميلة غير أن الكوميديا فى مخطوط فوسكولو لايمكن أن تلتقط إلاّ « خارجية الشخصية » التى تتحدد بالموضة ، ومن ثم تتغير مع كل عصر بينما الشعر الأصيل « وظيفته هي مع القلب الإنسانى الذى هو معاصر وممتد مع الطبيعة الإنسانية » [٣٨] . وبصفة عامة يشتكى فوسكولو من أنه « فى العصور الأكثر حضارة عندما تميل ملكات الناقد والشاعر إلى الإلتقاء فى العقول نفسها فإنّه ينشأ شعر جديد أقل صدقا وأقل نقاء وأكثر ألمعية مختلطا بالميتافيزيقا وبمعرفة العالم . وهذا هو شعر ألكسندر بوب وهو راس وفولتير ؛ والعقول المتوسطة هى التى تفضله ؛ وأعشم التخيلات تحتقره [٣٩] . ولابد أن فوسكولو قد أدرك أنه هو نفسه يمتّ إلى هذا الاتحاد بين الشاعر والناقد ، لكنه يطرحه كضرورة للعصر ويحاول أن يهرب منه .

فإذا كان التفسخ الإيطالى قد بدأ ببتراك فإن بوكاشيو سيبدو على أنه حتى مُفْسد أكبر . وفوسكولو بالرغم من اهتمامه الواسع بتاريخ نص « الديكاميرون » يعترف بأنه صدمته أخلاقيات الرواية وهو لايوافق على تأثير أسلوبها كأنموذج للنثر الإيطالى . والقرن السادس عشر يبدو له زمنا مجدبا رغم أنه يستثنى تاسو وميكيافيلى الذى يلقى إعجابا شديدا . ويبدو له القرن

(٣٨) مجلة أدنبرة ، العدد ٣٠ (١٨١٨) ، ص ٢٤٥ .

(٣٩) « لزيونى عن الفصاحة » ، ص ١٩٧ جرى اقتباسها عند دونا دونى « أوجلو فوسولو » ص ٢٢١–٢٢٢

السابع عشر و « أركاديا » فترات أعمق أشكال التفسّخ . ورغم أن بارتى يحظى بالثناء على نحو غير منطقى بسبب تأثيره الطيب العام فإنّه يحكم عليه بقسوة شديدة على أنه مجرد « قرد » للدكتور جونسون »[40] وبارينى بالنسبة لفوسكولو هو فرجيل الجديد الإيطالى والفييرى يبدو له أعظم من كورنى أو شكسبير . فهو بالنسبة له أنموذج الرجل القوى والحرّ ، يبدو له شاعر العاصفة والقوة. ويشارك فوسكولو فى الإعجاب الشديد مع معاصريه لمونتى لكنه يستنكر موقفه السياسى المنحرف ، وهو - وهو يتخفّى وراء اسم هوبهوس - هاجمه كمرتد عاقدا موازنة بينه وبين دريدن[41] .

ويحظى الأدب الفرنسى عادة بإهمال فى كتابات فوسكولو بالرغم من إعجابه ببايل[42] فهو « ناقد عظيم جداً » متفرد[43] . وهو يكتب مستنكرا روسو والسيدة دى ستال رغم أن دينه الثقافى لهما كان كبيرا للغاية .[44] وهو لايثق بالألمان بما عتبارهم صوفية ، وهو يسخر من جوته وشنج[45] . وهو لايعجب إلا براوية « آلام فرتر » لجوته التى هى على الأقل الأنموذج الفنى لروايته هو « بستان يعقوب » .

(٤٠) الأعمال المحققة ، المجلد العاشر ، ص ٤٦٤ أصلا فى « المجلة الأوربية » العدد ٤ (١٨٢٤) ص ٦٠١ - ٦١١

(٤١) تصاوير تاريخية ، ص ٤٤٨

(٤٢) بيير بابل (١٦٤٧ - ١٧٠٦) فيلسوف وناقد فرنسى . له « القاموس التاريخى والنقدى » (١٦٩٧) . (المترجم) .

(٤٣) الزعمال المحققة ، المجلد الرابع ، ص ١٧٥

(٤٤) إ . بوتاسو « فوسكولو وروسّو » ، تورينو ، ١٩٤١

(٤٥) الأعمال المحققة ، المجلد الرابع ، ص ٣١٥ ، ص ٢٠٥ ، ص ٣٢٨

ومن الصعب أن نحكم على مقدار ماعرفه فوسكولو من الأدب الإنجليزى . وفى إنجلترا كان يتحدث ويكتب بالفرنسية ؛ ولكن بعد هذا لأبد أنه تعلم الإنجليزية بشكل جيد لأن عروضه التحليلية تظهر تقديره للظلال الجميلة فى الترجمات الإنجليزية . ولكن تعليقه على الأدب الإنجليزى محدود للغاية . وإعجابه بشكسبير يتصف بتحاملاته المصطبغة بصبغة الكلاسيكية الجديدة . وهو يشرح الأمر قائلا إن رؤية شكسبير على المسرح تزيد دائما من مقاومته لأنه فى المسرح لايستطيع أن يتابع الجماليات الصوتية ولايرى سوى الحدث والشغل الفنى فى الإخراج . [٤٦] والتحفظ ضد ملتون هو بسبب نقص الاهتمام الإنسانى من المسائل التقليدية أيضا . ويمنح فوسكو ثناء حارا لقصيدة « الشاعر القَبلَى » لجراى والتى تبدو له ذات طابع من بندار والإنجيل معا فى الأسلوب [٤٧] . ولقد أحب سترن وترجم « رحلة عاطفية » . واهتمامه بمعاصريه الإنجليز يبدو روتينيا تماما : فمثلا لقد صدمه عدم تقوى قصيدة « قابيل » لبايرون [٤٨] . وهناك خيوط غريبة من التقاليد والتحفظ فى نقد فوسكولو الذى يناقض حياته الشبقية الصاخبة وتمجيده للإنسان القوى والحر . وعلى الإنسان ألا ينسى أن فوسكولو كان عليه أن يناضل كى يحتفظ برأسه مرفوعا فى إنجلترا ، وحاول أن يقوم بعدة تعليقات مع الاحتفاظ بالوقار

(٤٦) مجلة أدنبره ، العدد ٢٩ (١٨١٨) ص ٤٦٥ من التعليقات فى الهامش

(٤٧) الأعمال المحققة ، المجلد الأول ، ص ٥١٩ه (١٨٠٨) ؛ عن ملتون ، مجلة وستمنستر ، العدد السادس ، (١٨٢٦) ، ص ٤١٤

(٤٨) رسالة إلى السيدة داكرى ، أول مارس ١٨٢٢ ، الأعمال المحققة ، المجلد الثامن ، ص ٦٠ ومابعدها ؛ وكذلك المجلد الخامس ، ص ٥٩٨ ومابعدها .

الإنجليزى . وهـــو لم ينجح كمـا هو مشاهـــد فى التعليقـات الاحتقــارية فى الصحـيفة » ليـرو الترسكوت أو الأشجـار مع هوبهوس [٤٩] . ولم يعرف مخـــلــوق فى إنجلترا آنـــذاك أن المـنفى المطارد من جانب مـساعـدى مآمـير الشرطة التنفيـذيين سيصبح رمز « الروسو جـيمنتو » [٥٠] الإيطالية وأنه سيعاد دفعه بوقار فى سـانتا كروتشة بفلورنسا مع مايكل أنجلو وميكيـا فيلى وجاليليو والفييرى وأنه حتى فى الـعصور الأكثر حداثة سيجرى تمجـيده ودراسته دراسة عمـيقـة كواحد من أعـاظم الشعـراء الإيطاليين . وفوسكولو فى تاريـخ النقد الإيطالى سيـحتفظ بمكانة هامة على أنـه أول ناقد أبدى قطعية مع الكلاسـيكية الجديدة وأدخل خطاطيـة تاريخية للكتابـة والنقد فى الأدب الإيطالى . ولكنـه فى السياق الأوربى يعد فـوسكولو قادما تأخر مجيـئه وأنه انتكـــائى على نحو ما فـى الانتقـال من مثـالية أفلاطـونية سـابقة على المثـالية إلى وجـهـــة نظر رومانسية للتاريخ .

أما ليوباردى فـهو فى الأفكار والمزاج النقديين يبدو لى أكثر أصــالة وأكثر أهمية .فجيو كومو ليوباردى (١٧٩٨ - ١٨٣٧) وهو شاب فى الثامنة عشرة من عمره وكان قد أصـبح فقيها فى اللغة الكلاسيكية يلقى محـضرات موسمية قد حاول أن يتدخل فى الجدل الرومانسى.ولقد كتب رسالة إلى المجلة الدورية التى نشرت تزكيات السيدة دى ستال لترجمة أدب شمال أوربا ؛ لكن المجلة رفضت طبعه.وبعد عامين فى عام ١٨١٨ عندما كان الجـدل محتدما للمرة الثانية أرسل

(٤٩) الصحيفة (أدنبره ، ١٨٩٠) المجلد الأول ، ص ١٤ وعن علاقته بهوبهوس انظر : فنسنت

(٥٠) هى فترة حركة تحرير وتوحيد إيطاليا فى القرن التاسع عشر (المترجم)

ليوباردى رسالة علمية مطولة عن الشعـر الرومانسى لمجلة أخرى وللمرة الثانية رُفضت [٥١] والرسالة الأولى هى تأكيد مزهو بالوطنية الإيطالية : « إذا لم تكن أوربا قد عرفت باريني والفيـرى ومونتى وبوتا فالخطأ فى رأيى ليس خطأ إيطاليا » [٥٢] . كما هاجم ليوبـاردى أيضا المحاكـاة وأى أمل فى تأثير التـرجمات ودعـا الإيطاليين بشكل غير منطقى شـيئا ما إلى قراءة اليونانيين والرومان وتجـاهل تقارب شمال أوربا . والرسالة الثـانية « مقال من إيطالـيا عن الشعر الرومـانسى » رغم أنها مسهـبة ومطنبة تقرر مـاهية الوضع النقدى الذى يريده بالنسـبة لبقيـة حياته . والرومانسيون (وليوبـاردى لم يعـرف آنذاك سوى الإيطاليين والسيدة دى ستال) مـخطئـــون لأنهم لايفـهـمـون أن الشعـر وهم ، وهم تخـيلى يحتـاج إلى الأسطورة والأساطير القديمة والحلم بالعصـر الذهبى « انظروا إذن فقد تجلى فينا واتضح بل تجلى واتضح فى كل إنـسان الميلُ الشـامل نحو مـا هو بدائى ،وأنا أعنى فينا أنفسنا أى فى أناس هذا العصر وفى أولئك الذين يحاول الرومانسيون أن يغـروهم بأن الطريقـة القـديمة والبدائـية فى الشـعـر لاتصلح لهم . لهـذا بالعبـقرية التى لدينا نحن جميـعا من ذكريات الطفـولة يجب أن يحلم الإنسان كيف كانت تـلك [العبقرية] التى لد ينا جـميعا من الطبـيعة الثابتـة والبدائية والتى هى لا أكـثر ولا أقل ، تـلك الطبيـعـة التى تكشف نفـسهـا وتحلم فى الأطفال ؛ والصور والشطحات الخياليـة الطفلية التى نتحدث عنها هى بالضبط

(٥١) رسالة مؤرخة فى ١٨ يوليو ، ١٨١ فى« الشعـر والنثر » ، المجلد الثانى ، ص ٥٩٧ ومـابعدها ؛ المصدر السابق ، ص ٤٦٧ - ٥٤٩ وكلاهما قد نشرا لأول مرة عام ١٩٠٦

(٥٢) المصدر السابق ، ص ٥٩٩

الصور والشطحات الخيالية لدى القدماء »[٥٣] . وهكذا فإن الشعر معروس فى حيننا « لللطبيعة » ، طفولة البشرية ، شباب الإنسانية . إن شعراءنا يتغنّون بالطبيعة وبالأمور الخالدة والتى لا تتغير وأشكال وأشياء الجمال ، بالاختصار بأعمال الرب ؛ بينما الرومانسيون يتناولون الحضارة وماهو وقتى ومتغير - أعمال الناس[٥٤] . إن ليوباردى يرى التناقض بين التوصية بالمحلية والنفعية والتحديث فى البيانات وبين نزعة العصور الوسطى فى شمال أوربا التى يريدون أن يقدموها ، لكنه لم ير (ويصعب أن يستطيع أن يفعل هذا) حتى أن نزعته الهللينية المتأججة بتوحدها مع الطفولة والقديم وعصر الشعر كانت مركز الكثير مما كانت يسمى فى موضع اخر الرومانسية .

ولا يمكن أن نكرر أن علاقات ليوباردو النقدية مليئة بالعقائد والمصطلحات الخاصة بالكلاسيكية الجديدة . وآلاف الصفحات العديدة من كتبه الشائعة المبتذلة « الكشكول » المخصصة للغات والمؤلفين الكلاسيكيين وتظهر اهتماما فنّياً بل يكاد يكون حَرفيا بالدراسة الكلاسيكية . وهى حاشدة بأسماء الناشرين والمعلقين الألمان . وهناك صفحات عديدة مليئة باقتباسات من فولف وموللر عن المسألة الهوميروسية وكثير من تنظير ليوباردى يتحرّك عبر روتين محكم : المحاكاة البهجة على أنها غاية الشعر ، الأسلوب على أنه محك الفن الجيد ، والاحتمالية هى المفاهيم التى ترد مرارا وتكرارا . وعندما رسم ليوباردو خطوط كنز غير مكتوب « عن الحالة الراهنة للأدب الإيطالى » ملأه بتوصيات لتزويد النواقص فى الأدب الإيطالى من الأجناس المختلفة : إنه يستنكر نقل نثر متناغم

(٥٣) المصدر السابق ، ص ٤٨١

(٥٣) المصدر السابق ، ص ٤٩٦

متدفق غـير متأثر بشئ ، وهو يريد أن تتوفـر فصاحة إيطالية وكومـيديا جديدة وملحمة نثرية بأسلوب « تلماك » لفينلون وهكذا [٥٥] . ومن الصعب أن نتصور شيئا أكثر خارجية وأكثـر « علميةً » بل حتى ميكا يذكية فى إيمانه بالنسق المتآزر والتفرقة بين الأنواع الأدبية . بل إن تأملات ليوباردى عن نسبية الجمال والذوق لاتكاد تتجاوز النزعة الشكية فى القرن الثامن عشر .

كمـا أن الإنسان لايسـتطيع أن يتجـادل فى أن ليوباردى كـان يميل بشكل تعاطفى مع المؤلفين الذين قد نسميهـم اليوم رومانسيين . لقد أعـجب براويـة « آلام فرتر » و « كورنيه » [٥٦] . وأحيانا تكون لديه كلمات مديح لبايرون وإن كان يعدّه عادة باردا ومتأثرا ، خـاليا من الشعور الأصيل [٥٧] . ولايكاد يوجد مؤلف معاصر أعجب به ليـوباردى حقا . ولم يحظ فوسكولو ومانذزونى إلا بمدح متوسط للغاية [٥٨] . بل زيادة على ذلك فإنّ ليوباردى أعتقد فى نفسه على أنه الوحيد فى فترة التفسخ وقد دفع تزايد وضعه وعزلته مرارته كى تجدلها مخرجا فى الهجائيات ضد التقدم الحديث والقرن بصفة عامة . لقد عاش ليوباردى فى الماضى وفى ماضيه وفى إيطاليا القديمة وفى القديم .

(٥٥) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٦٩٤ – ٦٩٧

(٥٦) « الكشكول » ، المجلد الأول ، ص ٢٥٤ ، ص ٨٦ ، ص ٨٣٩ وهناك فقرات عديدة مقتبسة من « كورنيه » مع تعليقات عليها .

(٥٧) الشعر والنثر ، المجلد الثانى ، ص ٥٣٩ – ٥٤٠ لعليم على بعض النظم المترجم من بايرن : الكشكول ، المجلد الأول ، ص ٢٣٠ ، عن كورسير ° المجلد الثانى ، ص ٢٩٤ فى الملاحظات فى الهامش ، ص ٤٧١ وهذا يتوازى مع مونتى ، المجلد الثانى ، ص ٦٨١ - ٦٨٢ ، بايرون باردٌ ورنيب .

(٥٨) الكشكول المجلد الأول ، ص ١٤٢٥ يتحدث عن « تألق » العبقرية عند الفييرى وفوسكولو. وليوباردى قد التقى بمانزونى فى ١٨٢٧ وأحبه كشخص (الرسالة ، ص ٧٨٤ ، ص٨٢٦ ، ص ٨٤٩) غير أن حكمه على الواش التاجمات » فاتر (الرسالة ، ص ٧٨٣ ، ص ٨٢٥ ، ص ٨٤٩)

ولكن إذا توغلنا في « الكشكول » فإننا نصل وسط اضطراب الملاحظات الفقهية اللغوية أولى سلسلة من الأقوال البارزة للغاية عن الأدب التي يجب أن تغير إلى انطباع أولى مصطنع لقناعة ليوباردي والتزمت الكلاسيكي الجديد . وفي الحقيقة ، في هذه الصفحات القليلة والتي كتب معظمها حوالي ١٨٢٧ يؤكد ليوباردي على نحو أكثر جذرية وتطرفا عن أي إنسان آخر في أوربا المعاصرة الرأي الذي يذهب إلى أن الشعر غنائي و « عاطفي » وليس شيئا آخر . وليس الشعر الغنائي وحده هو الذي يسمى « ذروة الشعر » « الشعر الحقيقي والخالص في كل إمتداده » ، « النوع الخالد والشامل لأنه كان الأول في الزمن » [٥٩] ، لكن نتائج هذا الرأي قد جرى رسمها بشجاعة كبيرة . يقول ليوباردي في مدخل حاسم إن الشعر « يتألف من البداية في هذا النوع وحده . وماهيته هي دائما أساسا في هذا النوع ، الذي أصبح غالبيته مشوّشاً معه ،وهو أشد [أنواع] الشعر حقيقة من كل القصائد وإلى ليست هي قصائد إلا بقدر ماهي غنائية » [٦٠] . إن الصفة الغنائية تستمد من الحساسية أو الشعور غير أن الشعور عند ليوباردي ليس انفعالا مباشرا كما في البساطة الزائفة للأغنيات الشعبية ، [٦١] بل هو بالأحرى الذكريات والذكرى التي تستدعي الطفولة والماضي القديم . إنّ مجرد البالغة في الحماسة بالأحرى تعوق الشعر . وشعره هو يجري تصوره في وصفه الإلهام يدوم دقيقتين ،

(٥٩) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٤٣ ، المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ١٠٦٣ : المصدر السابق ، ص ١٢٨٣

(٦٠) المصدر السابق ، ص ١٢٨٤

(٦١) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٩ : عن المشاعر ، المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ١١٨٢ ، الشعر والنثر ، المجلد الثاني ص ٥١٦ – ٥١٧

ولكن حتى أقصر قصيدة تستغرق أسبوعين أو ثلاثة أسابيع من أجل التطوير والتنقيح . ومع هذا بدون إلهام ما كان يمكنه أن يكتب : « إن الماء يستطيع أن يتدفق من جذع شجرة على نحو أسرع فى التوّ من نظم مفرد من فمى »[٦٢] . و هكذا يقول ليوباردى سابقا الكسندر بوب إن « أعمال الشعر ترغب بحكم طبيعتها الخالصة أن تكون قصيدة »[٦٣] . ويقول ليوباردو إن الشعر فى تناقض واضح مع الأقوال السابقة ليس هو المحاكاة ولايمكن أن يكون المحاكاة « إن الشاعر يتخيل : والتخيل يرى العالم لا كما هو ؛ إنه يُفَبرك ويبتكر » . « إن الشاعر هو مبدع ، مبتكر » ، « حاجة إلى التعبير عن المشاعر التى يعيشها حقا »[٦٤] . وفى هذه الفقرات يتوحد « التخيل » مع « المشاعر » أو على الأقل يتجاوران . ومع هذا فإن ليوباردو غالبا ما يرسم فرقا تاريخيا بينهما : إن التخيل ينتمى إلى القديم وإلى الطفولة ومن ثم فهو ماض وقد ولّى ولايمكن استرجاعه ، بينما المشاعر التى هى تذكر أو حتى تسمى صراحة « القدرة على الشعور بالألم » هى ميزة ولعنة المحدثين[٦٥] . والخطاطية التاريخية المتضمنة هى خطاطية بسيطة ، ذات طابع مصطبغ بصبغة روسّو فى تكوينها مشابهة نوعا للتقابل الذى قال به شيلر بين الشعر الفطرى وشعر الوجدان . فالقدماء هم الطبيعة ؛ لقد عاشوا فى الطبيعة وأبدعوا من

(٦٢) الكشكول ، المجلد الأول ، ص ٥٠٥ – ٥٠٦ ؛ المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٠٣٧ – ١٠٣٨ ؛ عن عمليته الإبداعية « الرسائل » ص ٤٧٧ – ٤٧٨

(٦٣) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١١٨٢

(٦٤) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١١٨٣ ؛ المصدر السابق ، ص ١١٨٢

(٦٥) المصدر السابق ، ص ١٤

خلال تخيل عالم جميل للوهم الذى يجعل ظلام هذا العالم مما يمكن إحتماله . ويقول ليوباردو إن « أعمال العبقرية تفيد دائما كعزاء ، حتى عندما تصور خواء الأشياء ، حتى عندما تظهر لنا وتجعلنا منغمسين فى التعاسة اليومية للحياة ، حتى عندما تعبر عن أشد أشكال اليأس رعباً »[٦٦] وحتى معرفة زيف كل الجمال والعظمة هو نفسه جميل وعظيم . ولكن مع تقدم الحضارة وانتشار التنوير قُذف بالإنسان حتى فى بؤس أشد عمقا : لقد جفت مصادر التخيل ، ولقد ذوى عالم الوهم ، ولم يبق أمام الشاعر إلا التعبير عن مشاعر الحزن واليأس « إن القوة الإبداعية للتخيل هى تماما خاصية القدماء . ومنذ ذلك الوقت أصبح الإنسان بشكل دائم تعسا . ولكن ماهو أسوأ هو أنه قد أدرك هذه الحقيقة وهذا سبّب له تعاسته وأكثرها[٦٧] .

لقد رأى ليوباردو تأكيدا لخطاطية التاريخية ماثلة فى تاريخه الشخصى الخاص . ولقد مرّ بفترة مبكرة من الإبداع التخيلى اللاشعورى ، ثم مّر بأزمة فى عام ١٨١٩ تعلم منها أن يشعر بتعاسة العالم « بل يمكن للإنسان أن يقول - إذا جاز لنا أن نقول بدقة - إن القدماء وحدهم كانوا الشعراء وأن اليوم لايوجد إلا الأطفال والشباب وأن المحدثين الذين عندهم هذا الاسم ليسوا سوى فلاسفة . وأنا على الأقل لم أصبح عاطفيا إلاّ عندما فقدت التخليل وأصبحت غير حساس بالنسبة للطبيعة وتكرست للعقل والحقيقة ، بالاختصار أنه الفيلسوف »[٦٨] . هذه الإدانة الذاتية للفلسفة لم تكن على أية حال نهائية .

(٦٦) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٥٢ - ٢٥٣

(٦٧) المصدر السابق ، ص ٥١١

(٦٨) المصدر السابق ، ص ١٦٢

بل بالأحرى إنها طرحت مشكلة ليـوباردو : هل يمكن أن يوجد شاعر فى هذا العصر الحديث ؟ أن يصبح الإنسان فـيلسوفا واضح أنه إنكار للشعر « كلما زاد الشعر فلسفـة قلت شاعريته » [٦٩] . إن الفلسفة تريد الحقـيقة ، والشعر يريد الكذب والـوهم . « إن الفـلسفـة تصر وتدمـرّ الشعـر ... هناك حـد لايمكن عبوره ، هناك عداوة بينهما ، وهـى عداوة لايمكن إلغاؤها أو طمسها » [٧٠] . فإذا كانت الفلسفة معادية للشعـر فإنّ العلم كذلك . إن الشعر لم يتحسّن منُذ زمـن هوميروس [٧١] . بينما العلم يقـوم باكتشافات كل يوم .

وسيرورة العقْـلنَة المميتة يجرى تصويرها أيضـا فى تطور اللغة . إن اللغة الأصيلة هى لعنة شعرية وغنيـة فى التضمينات وهى مجازية وغامضـة وملتبسة واللغة الحـديثة تميل إلى التـجريد والمصطلح الفنّى لا الكلمـة . وهكذا ينتقص ليوباردى دوما من اللغة الفرنسية (والشعـر) على أنها مجرد نثر وأنها تستطيع أن تحضّ الشاعر على إستعادة المعانى الأصيلة للكلمات والحفاظ على الأساليب المهجورة واستخدام الكلمات الشعرية غير المحددة والغامضة [٧٢] .

والتأكيد على الشعر الغـنائى الذى التقينا به عند هردر أو فوسكولو يصبح أكثـر مدعاة للدهشـة عند ليوباردو عندما نراه يسـتخلص النتـائج وينتقص من الملحمة والدراما ، وهذا بعيـد كل البعد عن فكر هردر الذى أراد على الأقصى

(٦٩) المصدر السبق ، ص ٨٢٨

(٧٠) المصدر السابق ، ص ٨٢٩

(٧١) المصدر السابق ، ص ٨٧

(٧٢) الشعر والنثر ، المجلد الأول ، ص ١٥٧ ، الكشكول ، المجلد الأول ، ص ٧٣١ ، ص ١١٤٥ ، ص ١٣٧٢ ، ص ١٢١٦ - ١٣١٧

أن يتمثل كل الأجناس الأدبية فى جنس أدبى واحـد . ولقد بذل ليوباردى جهده فى محـاولات مماثلة لينفى الفـرق بين الشعر الغـنائى والشعر الملـحمى .وهو يسمى الملحمة ترنيمة على شرف الأبطال والشعوب والجيوش : ترنيمة مجسّدة فى الخارج فحسب » [٧٣] . والملحمة « طالما أنهـا تعمل وفق الطبيعـة والشعر الحقيقى على ماهو عليه والتى تتألف من أغنيات قصيرة مثل القصائد والترنيمات المصطـبغة بصبغة الشاعر أوسيان إلخ . فإنهـا تتضمن إلى الملحمة » [٧٤] وليوباردى يبحث عـن تعزيز لموقفـه فى نظرية مؤلـف عن أصل هوميروس فـى الأغنيات ويلمّح حتى إلى تحويل لخمان لخطاطية مـؤلف إلى قصيدة « نيبلجنليد » وبدون معلومـات عن الأوزان الغنائية لأقدم الملاحم الرومـانية [٥٧] .غير أن ليوباردى يُعْمل عقلـه بحـرية أكبر عنـدما يكف عن مثـل هــذه التوفيقـات ويقــول إن « القصيــدة الملحمية قـائمة ضد الطبيعـة الخالصة للشعر . وهــى تقتضى خطة متصورة ومرئية ببرود شديد . فما شأن عمل يتطلب عدة سنين لإكماله بالشعر ؟ إن الشعر يتألف أساسا فى التهور » [٧٦] .

أما الدراما فإنهـا تبدو على نحو أسوأ . إنّها تنتمى حـتى إلى الشعر على نحو أقل من الملحمة . « إن التظاهر بوجــود عاطفـة و شخصية ليست عنــده (وهى ضـرورية فى الدراما) أمـر غـريب بالمرة على الشــاعر : فـلا أقل من

(٧٣) المصدر السابق . المجلد الثانى . ص ١٠٦٣

(٧٤)المصدر السابق . ص ١٢٢٦

(١٠) عن مؤلف المصدر السبق ، ص ١١٤٧ ومابعدها ، ص ١١٥ – ١١٨ : عن« نيبلنجن » المصدر السابق ، ص ١٢٠١ ومابعدها ، من نيبور فى الترجمة الإنجليزية ، المصدر السابق ،ص ١٢٦٨ عن الأوزان الرومانية

(٧٦) المصدر السابق ، ص ١١٨٠

الداعاة الدقيقة والصبورة لتشخيص شخص آخر وعواطفه . وكلما كان الإنسان عبقــريا كان شاعــرا ، وكلمــا زادت مشــاعره التى يعرضهــا إزداد رفضا إن يضع الأمر على عــاتق شخـصية أخـرى وأن يتحدث باسم شــخص آخر وأن يحاكى » [٧٧] . ولقد أدرك ليوباردى أن الراوية والقصة إلخ هى أقل عزبة بكثير بالنسبة للعبقرى عن الدراما والتى هى بالنسـبة له أكثر أخباس الأدب كلها عزبة ولأنها تتطلب أقـصى مراعاة للمحاكـاة وأكبر تحول للمـؤلف إلى أفراد آخرين وأكثر نكران تام للذات وأقصــى استـسلام كامل لفرديته وهى أمـور يتمسك بها إنسان العبقرية بشدة أكبر من أى مخلوق اخر » [٧٨] . وفى تصدير إلى قصيدة رعوية لم تكتمل هى « تلسيـللا » (١٨١٩) رفض ليوباردى من قبل « الحيلة التعسة للعقـد والالتواءات الشديدة التعقيد الخاصة بالحـبكة للحفاظ على انتباه المشـاهدين وفـضـولهم » [٧٩] ، لأن الحـبكة عنده هى أدنى وأقل كل عناصـر الشعر . وحتى التـراجيديا اليونانية التى يصعب إدانتـها بالخطأ بالاهتمام الزائد بالحبكة تـبدو لليوباردى مــادية وخارجـية . لقد أراد اليـونانيون تأثيـرات قوية وأحاسيس عنيـفة مليئة بالطاقة ومـوضوعاتهم المفضلة هى الرعب والتـعاسات الفردية والشـخصيات المتفـردة والعواطف غير الطبـيعية ؛ لقد كــانوا صيادى إحـســاس : وهــو شئ يحبـه ويـريده بايرون والرومـانسـيـون . كـمـا أن أريســتوفانيــس لايحظى بالإعجـاب فى عينى ليـوباردى : فكوميـديانه مليـئة

(٧٧) المصدر السابق ، ص ١١٨٢

(٧٨) المصدر السابق ، ص ١١٩١

(٧٩) الشعر والنثر ، المجلد الأول ، ص ٤٢٤

بالابتكارات الحاشدة بالشطح الخيالى غير الطبيعى والشخوص المجارية والضفادع والسحب والطيور [٨٠] . ونحن إذا قدّمنا وجهة نظر ليوباردى فى الشعر فإننا لن نندهش أنه فى النهاية يظل أمامه القليل ليعجب به . لقدكان هناك القدماء بطبيعة الحال . هوميروس وبندار وأنا كريون وفرجيل ولوكريشوس بل وحتى لوسيان وهؤلاء ظلوا آلهة جبل البرناس الخاص به . لقد كان هناك دانتى والذى يُسمى عمله « الكوميديا الإلهية » - على نحو طاغ - « غنائية طويلة حيث الشاعر ومشاعره واضحة دائما » [٨١] . ولقد كان هناك بترارك وهو وحده بين المحدثين الذى لديه شجن والذى كان بوضوح أنموذج أسلوب ليوباردى المبكر الخاص به . لكنه توصّل أخيرا إلى نتيجة مفادها أنه لايوجد إلا جماليات شعرية بسيطة لديه ليعجب بها [٨٢] . ولقد كان هناك تاسو والذى كان مصيره فى ظل ليوباردى يحظى برقة شخصية ، ولقد كانت هناك أشياء جميلة قليلة عند كايبريرا [٨٣] وتستى [٨٤] . غير أن متاستاسيو كان آخر المغنين فى إيطاليا وربما الشاعر الوحيد منذ تاسو . ولم يكن لدى بارينى عاطفة كافية تجعله شاعرا ، وحتى الفيرى كان بالأحرى فيلسوفا لا شاعرا (كان مفكرا عقلانيا بالمعنى الذى عند ليوباردى) [٨٥] .

(٨٠) الكشكول ، المجلد الثانى ، ص ٤٧٣ - ٤٧٦

(٨١) المصدر السابق ، ص ١٢٣٠

(٨٢) الشعر والنثر المجلد الثانى ، ص ٥٢٥ ، ص ٥١٨ إلخ ؛ الرسائل ، ص ٧١٢ (١٨٢٦)

(٨٣) جابر يللو كابيريرا (١٥٥٢ - ١٦٣٨) شاعر إيطالى أدخل ابتكارات فى الشكل الوزنى الذى أخذ به الشعراء من بعده . وعمله يشمل الملاحم والقصائد والهبائيات والرعويات (المترجم) .

(٨٤) فولفيو تستى (١٥٩٣- ١٦٤٦) شاعر إيطالى له قصائده الخاصة وهو يتبادل الموضوعات الأخلاقية والسياسية وعبث الثروة والقوة . (المترجم) .

(٨٥) الكشكول ، المجلد الأول ، ص ٤٩٩ ، ١٤٢٥

ولقد ازداد ذوق ليوباردى تعقيـدا وتعقيدا : «لقد كانت سمتـه الشخصية للشعـر تبدوله بازدياد على أنـها السمـة الأصيلة للشـعر . ومثل هـذه النزعة القطيعـة هى شئ صادق بالنسبـة لكل فنان . وفوق كل شئ ، كـان ليوباردى شاعرا أولا ودائما وناقدا أحيانا فقط . لم يكن لديه شئ من التسامح والفضول بالنسبة للعـالم الإبداعى حوله مما كان لدى النقاد الرومـانسيين العظام . ورغم خطاطية التـاريخية عن تدهور التـخيـل لايكـاد يكون مشـبعا بروح تاريخـية أصيلة . ومع هذا فـإن أشد المداخل الأصـيلة فى « الكشكول » يجب إبرازها لأنها تمثل حـفاظا كـاملا لهرمـية الأجناس الأدبيـة فى الكلاسيكيـة الجديدة . والدراما والحـبكة اللتان هما عند أرسطو مـاهية الشعـر قد أزاحهمـا ليوباردى ليكونا على المحيط لا فى المركز . والشعر الـغنائى الذى استبعده بيكون وهوبز من الشعر والتعبير عن الشعـور الشخصى هو الشعر الوحيد ، النوع الأسمى . ولقد دارت العجلة دورتها كاملة .

وعلينا ألا ننسى أن أقوال ليوباردى ظلت فى خصوصية مذكراته حتى عقد السنين الأخير من القرن التاسع عشـر ومن ثم ظلت بلا تأثير في زمانها وإعادة بناء النقـد الإيطالى كـان عليهـا أن تنتظر وصـول دى سـانجتـيس الذى أحب ليوباردى ودرسه ، ولكنه استمد أفكاره النقدية من هيجل والألمان الآخرين .

المصادر والمراجع

.. * ..

The pamphlets and articles of the " romanticiism " debate are collected in *Discussioni e Polemiche sul romanticismo (1816 -1826)* , ed. Egidio Bellorini, 2 vols. Bari, 1943. Berchet's Lcamtrilratiamb however, must be seen in Giouanni Berchet, Opere, ed. Egidio Bellorini, Vol. *2 entitled Scritti critic e letterari*, Bari, 1912 .

Manzoni is quoted from *Opere varie*, ed. M. Barbi and F. Ghisalberti (Milan, 1943) , Vol. 2 .

Foscolo is quoted *Opere edite* e postume, ed. E. Mayer and L. S. Orlandini, 11 vols. Florence, 1939. But the writings which are there retranslated into italian quoted from the English versions .

Leopardi is quoted from *Tutte le opere*, Classici Mondadori, ed. F. Flora, 5 vols . Florence, 1949 : *Le poesie e le prose* (2 vas .) ; *Le lettere* ; and *Zibaldone di pensieri* (2 vols) .

The only general study is Giuseppe A. Borgese, *Storia della critica romantica in italia*, Naples, 1905; reprinted Florence, 1949 .

On Manzoni see Joseph Francis De Simone, *Alessandro Manzoni : Esthetics and Literary Criticism*, New York, 1946 - a diffuse, description of his opinions. There are good comment in F. de Sanctis, " La poetica di Manzoni " (1872), in *La letteratura* italiana nel secolo XIX (Bari, 1953), pp. 19 - 93 ; G. A. Levi, " Estetica Manzoniana, " in *Giornale storico della letteratura italiana, 108* (1936) , 25 - 270 ; and Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histarica*, Buenos Aires, 1942 .

On Foscolo, three books discuss the criticism : Eugenio Donadoni, *Ugo Foscolo, pensatore, critico, poeta*, 2d ed. Palermo, 1927; and Mario Fubini, *Ugo Foscolo*, Torino, 1928. Nicoletta Festa, *Foscolo Critico* (Florence, 1953) is the fullest and most enthusiastic discussion. See also Fubini's introduction to Foscolo's *Saggi letterari*, Torino, 1926; reprinted in Romanticismo italiano (Bari, 1953), pp. 106-60. F. Viglione, *Ugo Foscolo in inghilterra* (Catania, 1910). E. R. Vincent, *Byron, Hobhouse and Foscolo* (Cambridge, 1949), and *Ugo Foscolo, an Itltian in Regency England* (Cambridge, 1953) are largely biographical. Emilio Santini, "Poesia e lingua nelle lezioni pavesi pavesi del Foscolo," *Giornale storico della letteratura italiana*, 110 (1937) 58-105, analyzes the early Platonism.

On Leopardi see a chapter in Karl Vossler, *Leopardi* (Munich, 1923) and two articles : E. Bertana, "La mente di Giacomo Leopardi in alcuni suoi Pensieri dibella letteratura italiana e di estetica, " *Giornale storico della letteratura italiana*, 41 (1903), 193-283; and M. Fubini "L'estetica e la critica letteraria nei Pensieri di Giacomo Leopardi," *op. cit., 97* (1931), 241-81. Romualdo Giani, *L'estetica nei Pensieri di Giacomo Leopardi* (Torino, 1904, 2d ed. 1929) tries to construe a system of Leopardi's aesthetics.

(١١)

الرومانسيون الألمان الأصغر

جويْرِس

في حوالى ١٨٠٦ أصبح التغير البارز في المناخ الثقافي الألماني ملحوظاً . وقيام نابليون وسقوط بروسيا في معركة يينا آثارا وطنية حارة تحولت ضد أفكار الثورة الفرنسية والتبشيـر الكلي بالإنسان والعقل المرتبطين بالقرن الثامن عشر . والكلاسيكيات الألمانيـة والكتاب الرومانسيون الأقـدم كانوا وطنيين ألمانا ممتازين فقـد شارك الأخوان شلجل بـالنشاط الفعـال في الكفاح ضد نـابليون . لكن الأعضاء في الجمـاعة الأصغر وهم في حوالى العشرين أو الخامـسة والعشرين في العمر في ١٨٠٦ انتابتهم الهواجس بمسألة القومية إلى درجة غريبة جداً عن العـقل النظرى للأخـوين شلجل . والنظريات الأدبيـة والنقـد لدى الجـماعـة شهـدت هذا التغيـر : فكلها تحوّلـت إلى دراسة الأصول ، الماضى الجـرمانى القديم والأغانى الشـعبية والخرافات وقـصيدة «نيبلنجن» وقصيـدة «إدّا» وبصفه عـامة كل شيء اعـتقـدوا أنه أصيل لـه أرومة بدائيـة و«الألماني» لم تمسّه آفـة الحضارة الحـديثة ، ومن ثم يأتى الإسهـام في إعادة شفاء الأمة . وهـناك أكبر إنجازين من إنجازات الجماعـة هما طبعتان : مجموعة الأغانى الشـعبية الألمانية «الصبية العجيبون» (١٨٠٥ - ١٨٠٩) بإشراف أكيم فون أرنيم وكلمنس برنتانو والمجمـوعة الشهـيرة الشاملة «الأطفـال وأهل المنزل» بإشراف يعـقوب وفلهلم جريم (١٨١٢ - ١٨١٥) زيادة على ذلك كان الأخوان جـريم مؤسسى ما يعد فرعاً جديداً من المعرفة الا وهو فقـه اللغة الألمانية ، وقد روّجا له بشكل متسع جدا على أنه علم الحضـارة الألمانية . ويعقوب جريم بصفـة خاصة وضع بشكل مخـصوص أسس هذا العلم بجهد مـثابر وبقوة مـوحدة رائعة . وكتـابه (النحو الألماني) (١٨١٩ - ١٨٣٧) لم يكتف بأن يقوم بعـملية تثوير دراسة فـقه اللغة الألمانية بل قام أيضاً بتـثوير كل اللغويات باكتشاف قـوانين الصوتيات وتحولات الحروف السـاكنة واللّينة إلخ . وكُتب الأخوين جريم الأخـرى مثل مجـموعة

الخرافات المحلية والتاريخية الألمانية ودراسة الأساطير الجرمانية القديمة ، وأشكال التراث القانونية الجرمانية والقاموس التاريخى الألمانى الذى شرعا فيه أوجد «نزعة ألمانية» جرى تناولها بشكل يكاد يكون مفردا (أو بالأحرى مزدوجا) . وفى غمار القرن التاسع عشر هيمنت النزعة الألمانية على غالبية الدراسات الأدبية - وليس مجرد النوع الأكاديمى فحسب - فى ألمانيا ، وأثرت بعمق فيما بعد فى مسار الدراسات الأدبية فى انجلترا والولايات المتحدة الأمريكية وكل الأقطار السلافية والاسكندنيافية . وحتى اليوم فإن التأكيد على الإنجلوساكسونية و(بيوولف)[1] فى برامج الخريجين الأمريكيين وسط العالم الإنجليزى هو إحياء لهذه النظرة الرومانسية الألمانية .

ومن وجهة نظرنا وهى مركزة على النظريات الأدبية والنقد فإن الأكبر من هذه الجماعة هو جوزيف جويرس (١٧٧٦ - ١٨٤٨) اقترب كثيرا من أن يكون ناقدا أدبيا . لقد كانت حياته أساسا مكرسة لسياسة عودة الملكية الكاثوليكية ، لكنه انْغَمَرَ (فيما عدا لفترة وجيزة ثمل خلالها بالثورة الفرنسية) - باعتباره مؤمناً بشلنج - فى الفلسفة الطبيعية وانشغل أيضاً بتأملات فى علم الجمال . ويحتوى كتابه «حِكَم عن الفن» (١٨٢) ثنائيات وقطبّيات تحاول أن تعدّل تفرقة شيلر بين الشعر الفطرى والشعر الوجدانى عن طريق التفرقة بين الفن «الإنتاجى» والفن «التربوى»[2] . وبجانب هذا فإن إسهاماته فى المجلة الفصلية «يوروراء» (١٨٠٤ - ١٨٠٥) هى فى جانب منها تأملات عن تقابلات العصور

(١) قصيدة إنجليزية قديمة فى حوالى ٣٢٠٠ بيت شعرى وتعد أقدم عمل فى أى لغة حديثة . وهناك طبعات جيدة للقصيدة أصدرها كلَبر (١٩٢٢) وورن (١٩٥٣) . (المترجم) .

(٢) جوزيف فون جويرس . «الأعمال والرسائل الكاملة» بإشراف شلبرج ، المجلد الأول ،ص ٧٢ وما بعدها .

والأنماط . والأدبان الفرنسى والألمانى مفروض فيهما أن تتم مقارنتهما بالسهول والجبال. غير أن المقالات النقدية الأخرى فى هذه الجماعة تظهر المزيد من مقدرة جويرس : تأكده من المعرفة وألمعية فى التشخيص بعقد الموازنات والمجازات المعبر عنها بأسلوب يذكر بأسلوب الألعاب النارية عند جان بول . والإعجاب بجان بول وهردر ونوفاليس أمر متوقع ، لكن المديح الحار لقصيدة «هيبريون» للشاعر هيلدرلين وللتراجيديا الأولى «العائلة الفظّة» لكليست كان جديدا وبحق . وأكثر أبحاث جويرس أهمية بحثه عن جوته والذى يحاول فيه أن يميز مراحل أسلوبه بعقد مقارنة مع تطور النحت اليونانى من النزعة الطبيعية فى الفترة المبكرة عبر إضفاء الطابع المثالى فى السنوات الوسيطة إلى الأسلوب الاحتفائى الشديد فى كتاباته المتأخرة مثل «اللقيطة»(٣) .

وهذه المقالات النقدية المبكرة لم تكن معروفة إلا على نطاق صغير . ولم يبدأ دور جويرس التاريخى إلا مع وصوله إلى هيدلبرج فى ١٨٠٦ وارتباطه ببرنتانو وأرنيم . وكتابه «الثقافة الشعبية الألمانية» (١٨٠٧) يهمنا هنا للغاية . إنه وصف كتيبات القصص الشعبية مثل «فاوست» ومعظم ما فى القرن السادس عشر مع دراسات متطورة لحصادها ومثيلاتها فى روايات العصور الوسطى والخرافات الشرقية وما إلى ذلك وهذا الجزء المحورى فى الكتاب يمكن أن يجعل منه وثيقة مبكرة فى دراسة الأدب المقارن وهجرة الأطروحات التى تعد اليوم بالضرورة قد عفى عليها الزمن . غير أن المقدمة والخاتمة يجعلان منه بيانا بالنظرة المستقبلية للأدب . هذه الكتيبات الشعبية رغم أن أصولها الأجنبية قد

(٣) الحكايات التاريخية الروحية والكتابات الأدبية ، إشراف جونتر موللر ، المجلد الأول ، خاصة ص ٧٤ ، ص٤٩ ، ص ٩٣ ، ص٩٨ ، ص١٠٠ ، ص١٨٨ ، ص١٢٠ .

تأسست فى أمثلة عديدة على يدجويرس نفسه ، جرى إعلانها على أنها أدب شعبى وتعبير عن «الروح الباطنية الأصيلة للأمة الألمانية» وأنها موضوعات «ذروة الأصالة والإخلاص والتكريس» وأنها آثار قديمة مقدسة «وإنّ الأغانى الشعبية والخرافات الشعبية والقصص الخرافية الشعبية والعادات الشعبية وكل أعمال الطبيعة مثل النباتات» تعد من آثار العصور الوسطى المظلمة وبالتالى فإنه يجرى تمجيد العصور الوسطى بدورها على أنها «حديقة الشعر وجنة عدن الرومانسية»[٤] وفى هذا العصر المبارك كان التاريخ دينيا وملحميا وشعريا مزدهراً، وكانت الأمة متحدة فى شعب واحد دون فروق طبقية . وما من محاكاة للقدماء حجبت الإبداعية الوطنية . ومنذ ذلك الوقت لم يرجويرس إلا تفسخا فى القومية والنثر . والتقابل الذى عرضه هردر بين الشعر الطبيعى والشعر الفنى أعيد رسمه هنا بحدة كبيرة وسُلِّطَتْ كل الأضواء على الشعر الطبيعى الذى يعد وحده الأصيل .

واستعراض جويرس التحليلى المتحمس لكتاب «الصبية العجيبون» (١٨٠٩ - ١٨١٠) يحدد مكانته بأجلى وضوح . «نحن نؤمن بأن الشعر سبق الفن ، والحماسة سبقت النظام . نحن نؤمن صراحة بوجود شعر طبيعى خاص يكون بالنسبة للذين يمارسونه أنه يأتى كما لو كان فى حلم ، لم يجر تعلّمه ولا يمكن تحصيله فى مدرسة ، بل هو أشبه بالحب الأول ، حتى أن معظم الجهلة يعرفونه فى ومضة وبدون مجهود يمارسونه على أفضل وجه عندما لا تحدث دراسته وأنه يكون أسوأ ما يكون كلما جرى فحصه» . وكل عمل فنى أنموذجى «يخرج إلى النهار على نحو ما تدع الطبيعة الحيوانات

(٤) المصدر السابق ، ص ١٧٨ ، ص ١٧٧ ، ص ٢٨١، ص ١٧٥ .

والنباتات»[٥]. والشعر الطبيعى بسيط وعظيم ، وهو ينتج أشكاله الخاصة بالضرورة ، وينمو شكله ومحتواه معاً فى حياة عضوية مثل النفس والجسم . ولما كان جويرس يدرك أن الأغانى الشعبية التى جمعها أرنيم وبرنتانو لا ترقى إلى هذا المثال فإنه تناولها بكل بساطة على أنها بقايا متدنية لماض مجيد أعظم. وقد اعتبرها قصيدة واحدة موحدة ، «مرآة مخلصة للشعب» ، وهو فى استعراض مدهش للقوة يعدّد ويشخّص عدداً كبيراً منها فى ترتيب معين وفق الأطروحات: من الميلاد إلى الموت ، من الحب الحسى إلى الوجد الدينى . ورغم أنها مُفْردة فإنها «تفجرات غنائية» ، وهى تشكل «كُلاً ملحميا دراميا» نظرا لأن «رابطة خفية تسرى فى كل الأشياء» . وبالرغم من أن جويرس يدرك أحيانا أن الشعراء الذين لم يؤلفوا أى شىء آخر إطلاقا قد يكونون هم مؤلفى القصائد الفردية فإنه يفكر فيهم بصفة عامة على أنهم ملكية عامة للأمة . إنهم يضمنون امتيازا لأمة : إن الشاعر الشعبى والأمة شىء واحد[٦] .

فإذا كان الشعر الشعبى يشكل قصيدة واحدة بالرغم من أن الأغانى عند أرنيم وبرنتانو تنحدر بالفعل من قرون مختلفة وتحتوى على كثير مما هو متأخر واصطناعى تماما ، فإننا نستطيع أن نتخيل بالمثل أن الشعر الملحمى الموغل فى القدم يعد جزءا من أساطير الأولين . ومقالات جويرس عن قصيدة «نيبولنجينليد» (١٨٠٨) كانت أول مقالات تفحص الموازنات فى الحكم القديمة فى اسكنديناقيا وتقرير النتيجة المستخلصة وهى أن «نيبو لنجنليد» هى واحدة

(٥) فى طبعة شليرج ، المجلد الأول ، ص ٣٤٩ ، ص ٣٥٠ .

(٦) المصدر السابق ، ص ٣٥٩ ، ص ٣٧٩ .

من الشذرات الباقية من قصيدة طويلة جدا أو أسطورة[٧] . وأكبر كتبه «علم أساطير العالم الأسيوى» (١٨١٠) يحاول فيه أن يؤسس على نحو أكثر اكتمالا أنه لا يوجد سوى شعر طبيعى واحد وأنه متوحّد مع الأسطورة وأن كل الأساطير جاءت من الشرق . ومع مرور الوقت فإن نظريات جويرس القائمة على قراءة واسعة لكنها غير نقدية أصبحت أكثر شطحا فى الخيال . وتجمعت المقدمة فى طرح مقارنة طنانة بين الملاحم الهندية وملاحم هوميروس وأوسيان وملحمة «توترل» وقصيدة «نيبلنجن» . وخطة تاريخ الأساطير الشاملة على أى حال لم تتجسّد من جهة لأن جويرس تزايد فى الانخراط فى الصحافة السياسية.

ولا نجد سوى قلة من كتاباته المتأخرة تناقش ما يسميه «الشعر الفنى» . وهناك عرض تحليلى لكتابات جان بول (١٨١١) يستخدم بمهارة الفروق فى كتابه «المدرسة الأولية» فى مسح مقولب للعبقرية والفكاهة والسخرية والفطنة والشخوص والحبكة والمنظر الطبيعى فى فن التصوير والأسلوب . وبطريقة مماثلة لعرضه التحليلى لكتاب «الصبية العجيبون» ينسج فى أنموذج واحد تشخيصاته لمعظم الشخوص فى روايات جان بول ، باعثا عالما كليا من الفكاهة العاطفية بالمماثلات والمجازات العبقرية والخيالية ، بل إنه حتى ليعود إلى اهتمامه المبكر بالتقابل بين القديم والحديث ويرسم فرقا بين رؤية العالم اليونانى القائمة على هندسة إقليدس والعالم الحديث الذى ابتدع حسابا تفاضليا ولا متناهيا . ومقارنته بين كنيسة مسيحية وصيغ مغايرة يمكن أن تكون مماثلة لأى

(٧) فى دورية أينسدلر ، وأعيد طبعها فى «أعمال الأخوين أرنيم الشاملة» ، إشراف ف. بفاف (الطبعة الثانية ، فريبورج ، ١٨٩٠) ، ص٤٣ ، ص٧١ ، ص١١٧ ، ص٢٠٩ وأيضاً فى طبعة موللر ، ص٢٠٤ ، ص٢١٦ ، ص٢٢٣ ، ص٢٢٠

مما جاء فى «الحكايات التاريخية الروحية والكتابات الأدبية» الألمانية المماثلة مستهدفا البرهنة على التوازى الكامل لكل النشاطات الإنسانية[٨] .

وهناك عرض تحليلى متأخر لبتينا فون أرنيم فى «مراسلات جوته مع الأطفال» (١٨٣٥) يحدد بدقة وجهة نظر عودة الملكية الكاثوليكية عند جوته . ويظهر جوته على أنه وثنى ومادى والذى - لمرآى «الأطفال» - قد ارتد مؤقتا بسرعة إلى الحياة . ولم يتبين جويرس الأمر عبر خدعة رواية بتينا ومن المؤكد أن هذا يرجع إلى أن مزاجه مشابه للهستريا الشديدة عندها[٩] ومنهجه النقدى كله قائم فى عقد تماثل دائم واحتفاء طابع مجازى مما يذكر الإنسان بأسوأ فقرات صارخة فيما يسمى النقد (الانطباعى) فى سنوات ١٨٩٠ . وما يقوله عن جان بول يمكن أن ينطبق عليه . «إنه يجعل أهل ساموید فى سيبريا يركبون بسهولة ظهور الجمال ، والعرب يسوقون مطيهم عبر الصحراء وهم فى عربة مع الغزلان والطيور وهى تغرّد فوق قمم أشجار الزيزفون حتى أن العندليب يصغى والقردة تنساب عبر الإبداعات العاطفية»[١٠] ومن هنا لا نندهش إذا كان جويرس يعتبر أى محاولة لتعريف الشعر (مادية) لأن «الشعر مثل كل شىء مقدس خفى فى ظلام الأسرار»[١١] .

(٨) هناك جزء فى طبعة شليرج وخاصة ص ٤١٠ والنص الكامل فى مجلة هيدلبرج للأدب ، العدد الرابع (النصف الثانى من العام ، ١٨١١) ص ١٢٠١ - ١٢٢٩ .

(٩) فى مجلة «مور جنبلات فور جبيلدته ستاندة» (١٨٣٥) الاعداد ٧٨ - ٨٧ لم تطبع وما أوردته يستند إلى شولتز جوزيف جويرس الناشر والمؤرخ الأدبى والناقد ، ص ٢١٧ - ٢١٩ .

(١٠) مجلة هيدلبرج ، العدد الرابع ، ص ١٢١٨ .

(١١) طبعة موللر ، ص٤٤٥ ، ٤٤٦ .

الأخـوان جـريم

إنّ ما هو موجود عند جـويرس وقد طُرح بحمية عاطفية كـبيرة فى شلال من اعجازات قد تطور فى الوقت نفسه بشكل أكبر وعلميا على أيدى الأخوين جريم . وبالنسـبة للمسـألة الرئيسيـة وهى الفرق بين الشعـر الطبيعى والشـعر المصطنع كان هناك على أى حـال بعض الاختلاف بين الأخوين . إن يـعقوب جريم (١٧٨٥ - ١٨٦٣) الذى كـان الباحث الأكبر من الاثنين قـد صاغ الرأى الأكثر تطرفا عن الشـعر الطبيعى على أنه يؤلف نفسه بشكل لا شـعورى بعيدا فى الماضى السـحيق المعـتم وتدهور تدريجيـا مع التبـاعد عن المصـدر الإلهى للوحى، عن طفولة البشـرية التى أشعت بالنسبة له فى الضوء السـاطع للتذكر الفـردوسى . وقد أبدى فلهلم جـريم (١٧٨٦ - ١٨٥٩) ثقة أكـبر بالطـبيـعة الإنسانية وكـان مستعدا للاعتـراف بأنه حتى الشعراء المعاصرين يسـتطيعون أن يحقـقوا «الطبيـعة» بل يجب أن يحقـقوها . لقد كـان فلهلم الأكثـر فنية من الأخوين : لقد ترجم الشعر على نحـو جيد ، ونحن ندين له - كما هو ظاهر - بالشكل الأسلوبـى لقصص الجـنيات . أمـا يعـقـوب الذى كـتب بأسلوب مصقول بل وغالبا بـأسلوب وحشى لم يكن لديه أى اهتمام بالأدب الحديث . لقد عـاش بالكامل فى الماضى بين الأساطيـر الجرمـانية وقصـيدة «نيـبولنجن» وقصيـدة «إدا» وقصص الجنيات والخرافـات والقصص الخياليـة وكل ما يبدو له قديما وألمانيا . ولكن رغم أن كتاباته مشبعة بنكهة الوطنية الجرمانية الشاملة فإن على الإنسان أن يحذر من أن يعـتقد أنه جاهل أو غير مـهتم بالأمم الأخرى . لقد درس يعقوب وأعـجب بالشعر الشعبى أينما وجده : ولقد نشـر بالأسبانية مجمـوعة من القصص الخـيالية الأسبـانية القديمة «الأشكال البدائيـة للقصص الخـياليـة القـديمة» (١٨١٥) وكان مـن أقدم الدارسين للفـرنسى رومـان رينار

وقصص جرير التاريخية و«أغاني الحركة»[1] ولقد تعلّم الصربية لكي يدرس ويترجم بعض الملاحم الشعبية الصربية[2] وظل إيمانه بأوسيان دون اهتزاز حتى في أخريات حياته.[3] ولقد اعتقد أن الشعر الطبيعي كلي عالمي وإن كان قد نسب للأمم الجرمانية السيادة الكبرى في إنتاجه والحفاظ عليه . والشعر الفرنسي القديم يمكن بصفة خاصة تتبعه دائما إلى بعض المصادر الجرمانية القديمة المفترضة .

وبينما نجد أن كثيرا من العروض التحليلية والمقالات التي كتبها يعقوب تحدد مكانته العامة فإن المراسلات مع أرنيم تعطي أوضح بيان . ويؤكد يعقوب جريم أن هناك فروقا خالدة بين الشعر الطبيعي والشعر الفني . إن الفرق بينهما فرق هائل حتى أنهما لا يمكن أن يوجدا معاً في وقت واحد . إن الشعر الطبيعي القديم قائم على الأسطورة ، ومعيارنا في الحكم عليه يجب أن يكون إمّا أنّ الشعر أكثر أو أقل إخلاصا لهذا الأساس[4] .

ويعبر جريم عن تقريعه لأولئك الذين يضعون فروقا جمالية في دراسة الشعر الألماني القديم : فمهما يكن ما ندرسه فإنه هو الأسطورة والأسطورة نفسها تصنع كلية معتمدة على زمانها مما يجعل من الممكن أن نميزها حتى عن الأشكال المشوهة والميتة . ومؤرخ الشعر الطبيعي يجب أن يشرح ويصف الأشكال المختلفة التي ظهرت فيها الأسطورة وأن يتتبعها ارتدادا إلى أصولها

(١) من أجل التفاصيل انظر فرتيزكابيلينكي «يعقوب جريم الروماني» ، جليفتز ، ١٩١٤ .

(٢) انظر «الكتابات الصغيرة» بإشراف مولهنوف وإيبل ، المجلد الرابع ، ص١٠٠ ، ص١٩٧ ، ص٢١٨ ، ص٢٢٢ ، ص٤١٦ ، ص٤١٩ ، ص٤٢١ ، ص٤٢٧ وقد آزر جريم العمل الذي قام به نوك كارادزيك .

(٣) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص٥٢٧

(٤) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٩٩ – ٤٠١ .

بقدر المستطاع[٥] . والتاريخ - بمعنى الحقيقة الواقعة - يبدو لجريم دائما ثانويا بالنسبة للأسطورة والشعر ، لكن الأحداث التاريخية العظيمة ضرورية كباعث على إبداع الأسطورة البطولية[٦] .

ويعقوب جريم في دفاعه عن موقفه ضد أرنيم يكرر أن «الشعر هو ما يصدر خالصا من العقل في الكلمة» . والشعر الشعبي يصدر من عقل الكل» ؛ «وما أقصده بالشعر الفنى هو ما يصدر من الفرد . وهذا هو السبب الذى يجعل الشعر القديم لا يستطيع أن ينادى شعراءه بالاسم : فهو ليس صناعة فرد واحد أو اثنين أو ثلاثة ، بل هو صناعة محصلة الكل . . . ويبدو لى من غير المطروح ضرورة أن يوجد هوميروس أو مؤلف قصيدة «نيبولنجن» فالتاريخ يبرهن على الفرق أيضاً من أنه ما من أمة متحضرة قادرة على إنتاج ملحمة ولم تفعل هذا على الإطلاق»[٧] ولاشىء يبدو له أكثر فسادا من فكرة كتابة شعر ملحمى اليوم حيث أن الملاحم هى وحدها التى تؤلف نفسها . وفشل «المسيح» لكلوبشتك والتخلى الحكيم من جانب جوته عن كتابه «أخيل» هى برهان آخر . «لقد كان القدماء أعظم وأنقى وأقدس عنّا ، وعظمة الفجر الإلهى لا يزال يشع عليهم . ومن ثم فأنا أعتبر الشعر الملحمى القديم (- التاريخ الأسطورى الخرافى) أنقى وأحسن من شعرنا الفطن أى شعرنا العارف والمشذب والمركب» . «إنّ الشعر القديم له شكل داخلى للصدق الخارجى» . والشعر الفنى «قائم على الإعداد ، والشعر الطبيعى هو صناعة نفسه»[٨] .

(٥) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص٢٣ ، ص٢٧

(٦) المصدر السابق ، المجلد ٧٥

(٧) «أكيم فون أرنيم ويعقوب وفلهلم جريم» بإشراف ستيج ، ص١١٦

(٨) المصدرس السابق ، ص ١١٧ - ١١٨ .

إن الشعر الشعبى لا يتأمل فى أوزانه فهو أشبه بالطائر المغرد الذى يريد أن يصدر نغمة فإنّه لا يتأمل فى كيف يؤقلم منقاره ولسانه وحلقه . إن الشعر الطبقى هو على وجه اليقين ماض بمثل ما أن شباب البشرية ماض . وإن أشكاله والجناس الصوتى قائمة فى الكل : فلا يسمح للورش أو التأملات الخاصة بالشعراء الأفراد.[9] .

ومع هذا فإن الطريقة المنضبطة لتأليف هذا الشعر الأصلى الأصيل تظل غامضة جداً . إن الإبداع الجمعى يندمج فى أغوار الماضى السحيق حتى أن أصول الشعر والأسطورة تندمج وتنشأ فى مواجهة شىء أقصى مصدر له هو وحى إلهى[10] . والعملية الكلية منذ ذلك الوقت هى عملية تتآكل ، فى تواز مع تاريخ اللغة التى يتصورها يعقوب جريم من أنها تتآكل من رحلتها البدائية من جرّاء الحالات المتهاوية والأشكال الصوتية والاضافات البعدية الاشتقاقية على الكلمات الأصلية وما إلى ذلك . ولم يتمكن أوتو يسبرسن[11] إلا فى عام ١٨٩٣ أن ينجح فى أن يعكس هذا الرأى بقوله إن هناك تقدما فى اللغة نحو البساطة وتقليل الالتواء . وأحيانا نجد يعقوب جريم يحاول أن يحدد العملية بشدة أكبر وأن يميز بين عدة مراحل . وعلى سبيل المثال يتحدث عن عملية ثلاثية فيها تأتى الملحمة (الفن الموضوعى الجمعى) أولا ثم يأتى الشعر الغنائى (الذاتى ، الفردى) ثانيا ، ثم تأتى الدراما (مركبهما) أخيرا[12] أو يتحدث عن الشعر كمرحلة وسيطة بين الفكرة الالهية والأحداث الإنسانية

(٩) المصدر السابق ، ص١٣٩ .

(١٠) المصدر السابق ، ص١٣٦ .

(١١) أوتو يسبرسن (١٨٦٠ - ١٩٤٣) فقيه لغة دينماركى أستاذ اللغة والأدب الإنجليزيين فى جامعة كوبنهاجن (١٨٩٣ - ١٩٢٢) ساعد على التعليم الثورى اللغات فى أوروبا وساهم فى دراسة علم الصوتيات ودعا إلى لغة عالمية هى اللغة النوفيال عام ١٩٢٨ من كتبه «التقدم فى اللغة» (١٨٩٤) . (المترجم) .

(١٢) مولينهوف ، المجلد الرابع ، ص ١٣

(التاريخ) . «خبز الحياة هذا هو أوسع وأكثر حرية عن الحاضر ، وأكثر ضيقا ومحدودية عن الوحى»[١٣] . وإن الملحمة وقصص الجنيات والخرافات المحلية والأغانى الشعبية بل حتى قصص الحيوانات إنما يجرى النظر إليها على أنها بقايا مقدسة للشباب الإلهى ، العصر الذهبى للبشرية . ويتجادل يعقوب جريم بقوة من أجل أن يعتبر قصص «الناصح» الألمانية بقايا دائرة ملحمية أصيلة للقديم البدائى عندما كان الناس يعيشون مع الحيوانات وأدركوا ملامحها الإنسانية على أنها مادة بالطبع . ويؤكد يعقوب جريم العنصر الأسطورى فى قصص «الناصح» وهو يشتق الاسم من كلمة ألمانية تعنى الواعظ ، وقد فشل فى أن يتبين النغمة الساخرة والمتهكمة والكهنوتية بشكل قاطع للصور المبكرة فى العصور الوسطى.[١٤]

ونحن لا نعرف إلا القليل للغاية عما فكر فيه يعقوب جريم عن الأدب الحديث . ففى اواخر حياته ألقى خطبة بمناسبة مرور مائة عام على مولد شيلر وهى خطبة تحتفل به وقد راعت ألا تأتى نقدية نظرا للمناسبة الرسمية . ومرة أخرى فإنّ الشاعر مهما يكن مصطنعا وفيلسوفا يجرى تصوره على أنه صوت الشعب ، على أنه الذى يعبر بشكل تجسيدى عن الطبيعة الكاملة للأمة [١٥] . ولكن من جهة أخرى فإنّ يعقوب جريم دائما بارد بالنسبة للشعر الفنى . ففى مناسبات رحلة إلى إيطاليا (١٨٤٤) ندّد بكل الأدب الإيطالى على أنه فن مصطنع ومضامين دانتى ميتة وبترارك يشتق من شعراء التروبا دور المغنيين ويسخر أريوستو من الملحمة القديمة وتاسومفرط فى النزعة العاطفية . ولا نجد إلاّ بوكاشيو - ونفترض لأنه هو الأقرب للشعب - هو الذى يلقى استحسانا

(١٣) المصدر السابق ، ص ٨٤

(١٤) المصدر السابق ص ٥٣ - ٥٤ وقصص الناصح ، ١٨٣٢

(١٥) مولينهوف ، المجلد الأول ، ص ٣٧٩

فى عينى يعقوب جريم . وهو لا يفشل فى فرز توماسيو من بين كل الإيطاليين المحدثين بسبب جمعه لـلأغانى الشعبية[١٦] فمما يتـفق مع تصوره للشعر الفنى أنه يفكر الشـعـر الأصيل عند هـوراس وكل أتباعـه.[١٧] وحتـى الترجـمات والإعداد من أعمال سـابقة أخرى وتحديث الأساطير القديمـة يجرى النظر إليها بنقص كامل من الحماس . ورواية «الحكماء» لتجنر[١٨] هى عنده فى مرتبة دنيا للغاية.[١٩] ورغم أن أحكام يعقـوب جريم تبدو مبـالغا فيهـا لأى إنسان تربى على التراث الغربى لـلأدب فإنّ ذوقه ليس استثناء بأى حـال من الأحوال. فإنّ المعجبين بهـوراس وفرجيل وراسين وفولتـير والكسندر بوب لايزالون قلة نادرة فى ألمانيا .

ولقـد شارك فلهلم جـريم فى مـعظم المجالات فى آراء أخـيه وأذواقـه . ومناقشتـه لأصل الشعر الألمانى القديم (١٨٠٨) يؤكد أيضا أن التـاريخ والشعر كانا متـماثلين وأن الاثنين شكلا معا الملحمـة . وهو يؤكد أن الرواة لم يكونوا مؤلفى هذه الأغنيات بل مجرد نقلة لها . وهو يستطيع أن يتحدث عن «البراءة واللاشـعور اللذين يؤلف الـكل فيـهمـا نفسـه»[٢٠] وهو ينكر على قـصيـدة «نيبولنجنليد» أى شكل مـحدد : فلابد أنها كانت مختلفـة فى الأفواه المختلفة ولو كانت قد سجلت من قبل لكان قد جـرى حفظها بأسلوب أعظم وأكثر قوة لأن «كل تطور يميل إلى الصـقل والرشاقة وفـيهمـا فإن عظمة الـفكرة الأصلية

(١٦) المصدر السابق ص٧٤ – ٧٧ .

(١٧) أكيم فون أرنيم .

(١٨ إسياس تجنر (١٧٨٢ – ١٨٤٦) شاعر سويدى أستاذ اليونانية بجامعة لويز (١٨١٢ – ١٨٢٦) وهو أسقف من عام ١٨٢٤ ارتبط بالحركة الرومانسية ثم تحول بعد ذلك إلى الكلاسيكية . له ترنيمات دينية وأشعار غنائية فى الحب . وروايته «الحكماء» هى رواية دائرية فى حلقات . (المترجم) .

(١٩) مولنهوف ، المجلد الرابع ، ص ٤٠١ – ٤٠٢.

(٢٠) فلهلم جريم ، الكتابات الصغرى ، بإشراف ج . هيزيش ، المجلد الأول ، ص١٠٠

تنحط تدريجيا وأخيرا تختفى بالمرة[٢١] ويُظهر فلهلم جريم بحدة كبيرة (بل يمكننا القول بحدة ليس لها مثيل كما نقول اليوم) هذه الملحمة الألمانية القديمة التى هى نظرية تماما وليس فيها أى تَعلم أجنبى مقابل الشعر البكر فى عصره والذى «لايهم مباشرة ماهية الشعر الألمانى الأصيل» لقد كان نتاج طبقة ، ولما كان الشعر القومى لايزال آنذاك حيا فإنه لم يكن مجرد شعر فنى ، بل شعر «أخلاق» «خارج روح الأمة بالكامل»[٢٢] .

ولكن فلهلم رغم هذه الأقوال كان لديه فهم أكبر بالنسبة للشعر الفنى عن أخيه ، وكانت لديه ثقة أكبر باستمرارية الإبداع الإنسانى . وبينما يأسى يعقوب حتى لترجمات أخيه لقصيدة «إدِا» والقصائد الدينماركية ويكيف نفسه مع كون الشعر القديم لا يمكن استرجاعه إلا بالنسبة للباحث التاريخى[٢٣] دافع فلهلم عن أشكال التحديث وأشكال الاقتباس بل إنه حتى ليذهب إلى أن الفرق بين الشعر الطبيعى والشعر الفنى لا يحتاج إلى أن يكون فرقا صارما تماما .

وهو يوافق على وجود وعى فى قصيدة «نيبلنجن» وعند هوميروس ويذهب إلى أن قصائد جوته بالطريقة الشعبية (مثل الملك تول) رائعة روعة أى شيء فى قصيدة «فندرهورن».[٢٤] ومن الناحية النظرية يعترف بأن الشعر الفنى رائع روعة الشعر الطبيعى أو القومى ولكن من الناحية العملية يحكم على الشعر الفنى أيضا من وجهة النظر الجمعية : يجب أن يعبّر عن روح الأمة . وحتى ما هو غير متوقع وما هو فردى تماما يجب أن يقوم على فكرة قومية .

(٢١) المصدر السابق ، ص ١٠٨ .

(٢٢) المصدر السابق ، ص ١٠٠ ، ص ١٧ ، ص١١٥

(٢٣) رسالة (١٧ مايو ١٨٠٩) من يعقوب إلى فلهلم فى «المراسلات بين يعقوب وفلهلم جريم» بإشراف هـ. جريم وج. هينزيش (فيمار ، ١٨٨١) ص ٩٨ .

(٢٤) ستيج ، ص ١٢٤ .

وكل المعرفة والإدراك للشعر أمر جمعى ، إنه صوت الشعب ، والذى يستجيب له جريم حتى لو مجّد فى عملية مسح شاملة أو فى الكتاب الألمان الرئيسين في القرن الثامن عشر.[٢٥] لقد امتدح روايات أرنيم ودافع عن اقتباس فوكيه لأساطير سيجورد بسيبريا «إننا محدثون، وما هو حسن فينا هو أيضا حديث . لماذا لا يجب أن يسمح لعصرنا بما حققه أن يعبر عن ذاته وهل يمكن أن ننكر عصرنا ؟» وعلى أى حال هناك هذه التفرقة : «لقد عاشت العصور القديمة فى اللاشعور البرىء ، ويعيش العصر الحديث في الوعى»[٢٦] .

وفى معظم التفاصيل فإن البناء العام للأخوين جريم قد تصدع منذ ذلك الوقت . ورد الفعل ضد آرائهما قد ذهب بعيدا . لقد تراكمت الأدلة الكثيرة التي تظهر أن قدراً كبيراً مما اعتبراه أدبا شعبيا هو من تأليف مؤلف مفرد فى التراث الغربي وليس له شأن بالقديم . وإن قصيدة «نيبولنجنلند» و«إدا» وحتى «بيوولف» كلها ليست بدائية كما أنها ليست جرمانية خالصة . وتظهر «أغانى التفاخر» على أنها تأليفات من جانب الرهبان . والأغانى الشعبية وقصص الجنيات والقصص الشعبية كثيرا ما تكون متأخرة فى أصلها ، بل يمكن تتبعها إلى مؤلفين بعينهم وهى حافلة بالأحابيل وتراث الشعر المصنوع . وكثير مما هو مفترض فيه أنه شعر شعبى هو بالأحرى شىء منحدر اجتماعيا إلى الطبقات الأدنى وأن بساطتها وسذاجتها هما بالأحرى نقل لا أصل . وربما لا يزال الإنسان يعترض - كما هو الحادث مع الفيلسوف الإيطالى المعاصر كروتشه - على أى تشعيب للشعر ، يعترض على أى محاولة للانقطاع عن وحدته[٢٧] ، لكن رد الفعل ضد وجهة نظر الأخوين قد سرى مسراه . فإذا أخذنا فى

(٢٥) هيزيش ، المجلد الأول ، ص ٢٦٦ وما بعدها وهو عرض تحليل لفرانز هورن (١٨١٢) .

(٢٦) المصدر السابق ، ص ٢٤١ - ٢٤٢

(٢٧) انظر بندتوكروتشه الشعر الشعبى والشعر الفنى ، بارى ، ١٩٤٦

الاعتبار المبالغة فى وصفهما فإن الكثير فيه قائم على أساس قوى . إن للشعر فى العصور الوسطى جذوره العميقة فى الشعر الشعبى وأشكال التراث الشعبية . والباحثون يرتدون إلى الرأى القائل إن شعر الحب العذرى له أصوله فى الأشكال الشعبية.[٢٨] والأسطورة تكاد تتضح بشكل ملموس وراء الكثير من الشعر حتى الشعر الذى فى العصور الحديثة ، و«النماذج الطرازية» المستمدة من عالم النفس المعاصر يونج والتى عرضها مودبودكين لا تختلف فى جوهرها عما قصده الأخوان جريم بالأسطورة . فبينما نجد أن قسمة الشعر إلى شعر طبيعى وشعر صناعى من المتعذر تبريرها إذا كانت تتضمن معايير جمالية مختلفة فإن الشعر الشعبى دون شك ليست له طرقه الخاصة من الإبداع والمشكلات الخاصة لنقل الوسط الاجتماعى والذى هو مختلف تماما عن الأدب المكتوب ويمكن أن يشاهد حتى اليوم فى عدة أقطار[٢٩] .

ودراسة الأدب الشعبى هى جزء لا يتجزأ ولا يمكن الاستغناء عنه فى الدراسة الأدبية . ولم يخطىء الأخوان جريم إلا فى دفع الأمر إلى الماضى السحيق للغاية ومن ثم حالا بين الفروق الجلية وبين الأسطورة والشعر الفعلى . وأخيراً لا يحتاج أى إنسان إلى التعاطف مع كراهيتهما ذات التأثير الشديد لتراث الشعر التثقيفى الكامل فى الغرب .

(٢٨) انظر تيودور فرنجز . المنشدون وشعراء التروبادور ، أكاديمية العلوم الألمانية المجلد ٢٤ ، برلين ١٩٤٩ وليو سبتز الأغانى العربية ونظريات تيودور فرنجز ، مجلة الأدب المقارن ، العدد ٤ (١٩٥٢) ص ١ - ٢٢ .

(٢٩) ب بوجاتيريف ورومان جاكوبسون عن الفولكلور (نيجمجن ، ١٩٢٩) ، ص ٩٠٠ - ٩١٣ .

أرنيم وكليست

يتمى أكيم فون أرنيم (١٧٨١ - ١٨٣١) كمشرف مشارك لإصدار طبعة من العمل الشعبى القديم «الصبية العجيبون» إلى مبتدعى موضة الاهتمام بالأغانى الشعبية . ومقالته الإضافية «عن الأغانى الشعبية» (١٨٠٦) غامضة . بل إنه حتى ليقترح أن انهيار الأغنية الشعبية قد جعل الثورة الفرنسية ممكنة[١] وفى رسالة سابقة اقترح أرنيم تأسيس مدرسة للشعر والغناء فى سويسرا حيث يمكن للشعر أن ينتشر بين الشعب ومن ثمّ تحظى اللغة فى النهاية بالقبول من كل أمم الأرض[٢] . غير أن أرنيم سرعان ما اصطبغ بصبغة الرزانة . وهو فى مراسلاته مع الأخوين جريم دافع عن وجهة نظر معقولة جداً . لقد قال لهما إنه شعر بتحمس للشعر الشعبى لا لأنه من نتاج طبيعة وفن مختلفين عن طبيعة وفن اليوم ، بل أيضاً لأنه صمد فى وجه الزمن . شأنه فى هذا شأن كثير من الأشياء فى زماننا التى تصمد فى وجه الزمن . لقد (أقسم) أرنيم باسم عشاق هوميروس الذين يترنّمون بالأغانى الشعبية أنه ما من إنسان تغنى بأكثر من شعر إلا وكان هناك بعض الابتكار الفنى حتى لو كان ضئيلا لما يحققه لا شعوريا[٣] ولقد اعترف بالتقابل بين الشعر الطبيعى والشعر الفنى ، لكنه قال إن هذا هو ما رسمه الأخوان جريم بحدة . إن هناك تطورا بطيئا من الشعر الجمعى إلى الشعر الفردى . وهناك فن واعٍ فى الشعر القديم ، والشعر القديم ليس كاملا دائما : فأحيانا نجد أن هوميروس الرائع يغفل ويوجد الكثير من الحشو الأجوف والأمور المصطنعة فى قصيدة «نيبلنجن» . ومجهولية الشعر الشعبى ليست دائما دقيقة . لقد وجد أرنيم أغنيته تُغنى فى عدة قرى فى حدود مائة

(١) أكيم فون أرنيم «الأعمال الكاملة» (شارلوتنبرج ، ١٨٤٥) المجلد ١٣ ، ص ٤٤٤

(٢) أكيم فون أرنيم وكلمنس برنتانو ، بإشراف رستيج (شتوتجارت ، ١٨٩٤) ص ٢٨ رسالة بتاريخ ٩ يوليو ١٨٠٢

(٣) أكيم فون أرنيم ويعقوب وفلهلم جريم ، إشراف ستيج ، ص ١٠٩ - ١١٠

ميل بين كل منها ولم يكتشف بعد هذا إلا أن مؤلفها هو شاعر فى أواخر القرن الثامن عشر . وليس كل الشعر الفنى مبتكرا : فهو نفسه يؤكد أنه كتب نظما دون تفكير فى الوزن . ومن جهة أخرى : فإن كثيرا من القصائد الشعبية ، على سبيل المثال القصائد البطولية الدينماركية قد كُتبت لتطرح أنموذجا وزنّيا . والمصادر الخالدة للشعر تتدفق فى كل العصور ، حتى فى الأوقات التى لا يكْتب فيها نظم . ومن ثمّ فإنّ أرنيم يدافع عن أشكال التحديث والمعارضات الأدبية للأغنيات الشعبية[٤] ولقد شعر هو نفسه أساسا بأنه شاعر أراد أن يختلط بالناس وأن يصبح شاعرا شعبيا هو نفسه .

وفى السنوات المتأخرة من حياة أرنيم توصل إلى تصور للأدب أكثر واقعية وتاريخية تعتبر الأرض والماضى والحقيقة والواقع هى المصادر الخالدة للشعر[٥]. وعلى أى حال فإنّ نقد أرنيم لم يحقق تناسقا حقيقيا . فهناك أقوال أحيانا تظهر أنه يشارك فى نزعة جماعية معادية لما هو عقلى . ففوق كل شىء هو فنان تخيلى أولاً وأخيراً ، ومن ثمّ أمكن له أن يكتب لأوجست فلهلم شلجل : «إن عملا فنياً واحدا هو أفضل من التاريخ الكلى للأدب»[٦] وعندما يدافع عن تمثيلية لأولنشلاجر[٧] لا تستجيب إلا للشعور : «من ليس عنده

(٤) المصدر السابق ، ص ١٣٥ – ١٣٦ انظر أيضا ستيج ، الملاحظة الثانية فون ، ص ٢٢٥ ، ص ٢٢٩

(٥) الأعمال الكاملة ، إشراف جريم ، المجلد الثالث ، ص ٧ زيادة على ذلك لا أفهم لماذا اعتبر ألبرت بجوين هذه الصفحة «واحدة من الصفحات الجميلة العديدة التى كتبها عن فن الشعر» . «النفس الرومانسية والحلم» (باريس ، ١٩٤٦) ، ص ٢٥٦

(٦) رسالة إلى أوجست فلهلم شلجل ، ٢٦ سبتمبر ١٨٠٨ أقتبسها ليدكه فى «النقد الأدبى والنظرية الرومانسية فى أعمال أكيم فون أرنيم» ص ٩١

(٧) أدم جوتلوب أولنشلوجر (١٧٧٩ – ١٨٥٠) شاعر دينماركى وكاتب مسرحى رائد فى الحركة الرومانسية فى الدينمارك تُوج ملك المغنين الإسكندينافيين له «علاء الدين» تخيل شعرى عام ١٨٠٥ (المترجم)

إحســاس بهــا لن يعــرفها بأشــد التفسيــرات إتساعا ومن لديه فإنه لا يحــتاج إليها»[8] .

هذه الجـمـاعة الجـديدة للرومـانسـيين قـد أقلعت عن الإنجـازات النظرية للأخــوين شلجل : الاعـتـراف بتـعاون الـشعـور واللاشـعـور فى الإبداع ، والاستبصـار بالوحدة العضوية للمحتوى والشكــل ، ورؤية الشعر ككل شامل واحد يـتطور فى التاريخ . لقـد أنكر الأخوان جـريم بقوة شـديدة هذا الرأى الأخير ، وذلك بقسمـتهما الشعر بين الشعر الفنى والشـعر الطبيعى . وعندما نبحث فـحسب عن الأسطورة بصرف النظر عن الشكل الشـعرى الخاص الذى تفتـرضه نتخلّى عن وحدة الشكـل والمحتوى . والاستـبصار بنصيب الشـعور واللاشعور كان غامضا مــن جراء إحياء نظريات الإلهام . ولكى نوثق هذا فإننا نستطـيع أن نلقى نظرة موجـزة على فقرات من كـتاب مـشهوريـن آخرين فى العصر لم يتركوا كيانا للنقد كافيا حتى يستحق مناقشة خاصة .

فالسيـدة بتينابرنتانو (التى تزوجت أرنيم) اقتـرحت «وحيا مباشــرا للشعر بدون الحدود الصارمــة للشكل ، والتى قد تضغط على العـقل على نحو أسرع وبشكل طبيــعى أكثر»[9] . ولقد أراد هنريخ فـون كليست (١٧٧٧ - ١٨١١) أيضا الشعر بدون شكل «اللغــة والإيقاع والصوت : هذه عقبات حقـيقية رغم أنها طبــيعيــة وضرورية ، والفن بالنســبة لها يجب ألا يهـدف إلى شىء سوى جعلها تخـتفى» ، هكذا قال فى رسالة مـفتوحة إلى شـاعر شاب[10] . وأكبر

(٨) القصائد المركبة المجهولة بإشراف جيجر ، ص ٢٣٥

(٩) عن جوندروده ، إشراف و . أولكه (برلين ، ١٩٢٠) ص ٤٢٤

(١٠) الأعمال ، إشراف شميت ، المجلد الرابع ، ص ١٤٨

مقالاته البارزة «عن مسرح العرائس» وجد صورة بارزة دفاعا عن الإبداع اللاشعورى . إنّ الراقص العظيم الذى يألف مسرح العرائس يشرح للمحاور أن الدمية لديها نعمة الحركة الآلية واللاشعور ويقول إن التأمل يفسد الراقص والشاعر . ولكى يظهر الفوضى التى تنجم من جراء الوعى الذاتى يتحدث للمحاور عن شاب أنيق وهو يحاول أن ينزع شظية من قدمه تصادف أن رأى نفسه منعكسا فى مرآة وأدرك تشابه وضعه مع التحفة الفنية البرونزية الشهيرة التى تمثل الفعل نفسه . لقد أصبح الشاب من جراء هذا عاجزا عن تكرار الحركة الرشيقة مهما يحاول : بالدرجة التى يزداد بها التأمل حلكة وضعفا تستضئ اللطافة دائما بمزيد من السطوع والقوة «ولا يوجد إلا بصيص من الأمل حتى أن من يسقط من حالة البراءة قد يستعيده فى الفصل الأخير من تاريخ العالم ويصبح وهو متحد مع الرب الشعور اللامتناهى»[١١] .

وإن أطروحة فقدان اللاشعور هى شىء مشترك فى كتابات كليست : عند الكمينة فى (أمفتيريو) وبتسيلا عندما رأت جثمان أخيل ، وكولهاس أمام ضحية لوثر . وتستطيع أن نفهم كيف استطاع كليست أن يقول : « إن الحركة كلها ، وكل شىء لا إرادى جميل ، ولكن كل شىء يتحطم ويتشوه بمجرد أن يفهم ذاته . أواه من الفهم ! الفهم التعس !»[١٢] هذه اللاعقلانية الأساسية التى أنكرها على نحو غريب النقاد الذين لم ينظروا إلا فى الجدل الدرامى المعقد عند كليست منع كليست وكثيرين من معاصريه من أن يصبحوا نقادا وأصحاب نظريات . وبينما الإنجاز الشعرى الفعلى للرومانسيين الأوائل -

(١١) المصدر السابق . ص ١٤١

(١٢) المصدر السابق . المجلد الخامس . ص ٣٢٨

بإستثناء نوفاليس - يبدو اليوم ضئيلا ، فإن الجيل الأجدد لديه أعمال فنية أعظم لتقديره : برنتانو وأرنيم ، كليست و ا . ف . أ . هو فمان قد أبدعوا عوالم للخيال أصيلة . لكنهم عانوا من نقص النقد الذاتى ، ومن نقص أساسى للشكل الذى يحول بينهم وبين وضعهم فى مصاف الكتاب العظام . ونزعتهم المعادية للعقل جاءتهم بنقمة . فواحد مهم فحسب (ولم يكن فنانا) يبرز كناقد حقيقى وهام - كما أعتقد - ألا وهو آدم موللر .

آدم موللر

من بين النقاد الأصغر نجد آدم مـوللر (١٧٧٩ - ١٨٢٩) قريبـا للأخوين شلجل وللمـيتافـيزيقا التـأملية عند شلنج ونوفـاليس . وبعيـدا عن إنجازه فى تكييف أفكارهما العامة فى النقد وطبيـعة الشعر والفن مع تأكيد شخص جديد مع نص جديد ، فـإنّ آدم موللر يبدو لى ناقـدا تطبيقـيا ذا إدراك حسى كبـير وفصاحة . واليوم لا يكاد يكون معروفا حتى فى ألمانيا رغم أن كتابين من كتبه قد طبعـا عام ١٩٢٠ وكان هنالك فى ذلك الوقت بعض الاهتمام به كـفيلسوف سياسى . وارتـداده إلى الكاثوليكية الرومانية فى عـام ١٨٠٥ وارتباطه اللاحق مع النمسا فى عصر مترنيخ ساهما فى غموضه حيث أن السمعة فى ألمانيا كانت تتحـدد إلى حد كبـير من جانب المؤرخين الليـبراليين البـروتستنت . ولكن لا يوجد مثل هذا السبب لتجاهله اليوم ، وكحقيقة واقعة فإن آراءه الأدبية نادرا ما تتلون بالتعاليم الكاثوليكية الرومانسيـة بصفة خاصة . وهو ينتمى - دون شك - إلى أصحاب نزعة التوحيد وأصحاب وحـدة الوجود التأملية فى عصره مهما تكن الوسيلة الخاصة التى قد وجدها لتوفيق هذه النظرة مع معتقداته الدينية .

ويستخلص مـوللر بشكل كبير النـتائج من النزعة التأريخـية عند الأخوين شلجل . وهو يقرر - على الأقل نظريا - لصالح نقد نسبى «توسطى» وهو فى «محـاضرات فى العلوم والأدب الألمانى» (١٨٠٦) يعـرض الرأى القائل إنه لا توجد نماذج خـالدة ولا كمال مطلق فى الأدب وأنه لا يجب أن يوجد طـغيان للعصور الذهبية . وقيمة الحركة النقدية الألمانية التى بدايتها عند فنكلمان والتى بلغت الذروة عند فريدريك شلجل هى تصـور كلية للفن أو الأدب تتطور مثل التاريخ الطبـيعى لأى جهاز عضـوى : والأعمال الفنية المفـردة يجرى تصورها كما لو كانت أعـضاء أو أنظمة عصبية أو عضليـة لجسم عظيم واحد . وموللر

ينتقد فريدريك شلجل لأنه لم ير هذه الاستمرارية الكاملة للتراث الأدبى ولأنه عاجز عن حل ثنائية الفن اليونانى والألمانى لأنه اتخذ قرارا قطعيا لصالح واحد من الاثنين وهو الفن الرومانسى . ويقول موللر إننا لا يجب بسبب شاعر واحد أن ننسى الشاعر الأعظم ألا وهو الإنسانية أو بسبب قصيدة واحدة أن ننسى القصيدة الأكبر ألا وهى التاريخ . إن هناك نقدا اسمى ، نقدا تأمليا خالدا ، لا يقتصر على معرفة كيف يقاتل بل يعرف أيضا كيف يصالح وهو يقاتل[1] والنقد التأملى فى رأى موللر لا يتضمن خضوعا كاملا لكل حُكْم ، فكل عمل فنى يجب الحكم عليه بمكانته فى كل الأدب ، إنّ مكانته تكون حسب قوته أو القوة المقابلة . فلا يوجد عمل بدون دلالة ، فكل عمل فى موضعه يساهم فى الكل ، وهو يفعل هذا إنّما يعدّل الكل[2] والنقد لا يحتاج إلى أن يفقد صرامته حتى لو ارتبط بالحرية وتسامح التاريخ[3] وهدفه هو تحقيق التوفيق الجدلى للحكم والتاريخ[4] وعلى أى حال لا يواجه فى أى موضع مشكلة كيف أن هذا «الثقل» أو المكان يمكن تأكيده بدون معايير تعلو على التاريخ .

ويرسم موللر خطاطية لقناعاته من كل جدل محيط خاص بتصالح الأضداد الذى استمده من فيشته وشلنج وعرضه فى أول منشوراته «التعليم المتباين» (١٨٠٤) وهذا الجدل للتوفيق يبدو له أيضاً إلهاما لألمانيا لتكون وسيطا ، أمة تقوم بعملية التركيب والتوفيق ، أن تكون الوسط ، أن تكون مركز أوربا .

(١) المحاضرات ، بإشراف سالز ، ص ٥٢ – ٥٣

(٢) المرجع السابق ، ص ٥٤

(٣) المرجع السابق ، ص ٦٦ – ٦٧

(٤) المرجع السابق ، ص ٩٢

وتوفيق الأضداد هو أيضا المفهوم الرئيسى فى فكرة موللر عن الجمال والشعر كما عرض هذا فى «فكرة الجمال» (١٨٠٩) الجمال ليس كله ذاتيا وليس كله موضوعيا . إنه حركة إيقاعية ، إنه تناغم ، إنه تناغم بين الإنسان والإنسان . والشعر ليس مجرد فن من فنون الكتابة بالنظم وليس هو روح العالم ، شعر الشباب ، شعر الحب ، شعر الشعر ، والذى سبق أن تحدث عنه فريدريك شلجل . إنه ليس مجرد تقنية ، مجرد اختيار من قائمة من الكلمات المحددة ، كما أنه ليس متوحدا مع شعور بالكون . إن الشعر هو وحدة الأمرين : إنه عرض مصطنع للحياة فى كلمات ، إنه كل ، عالم مغلق (مصنوع) ولايهم قصد الشاعر : رغبته لعرض العالم لا يمكن أن تتحقق باكتمال . الحياة ، ابداع الحياة ، هو غرض كاف[٥] وكل الأضداد تتصالح فى الشعر : الكلى والجزئى ، الفردى والعام ، والخصوصى والمثالى . والشاعر لا يستطيع أن يربط عناصر متناقضة عديدة للغاية : إن عمله لا يمكن أن يكون مفرطا فى الثراء والعظمة والفردية إذا أريد له أن يكون مستوعبا بصفة عامة ، بسيطا حقا ، حرا حقا ، كليا حقا . زيادة على ذلك فإنّ العمل الفنى المفرد هو ذاتية متناقضة على هذا النحو ، إنه نفس وجسم معا ، شكل ومادة ولا يمكن للإنسان أن ينظر فى جزء من العمل الفنى إلاّ من خلال رؤية الكل ، والعكس بالعكس ، لا يمكن النظر للكل إلا من منظور الجزء[٦] إن العمل الفنى كيان عضوى ، يحدث له تنام وهو ينمو . ووجهة نظر الفنان تكون حيث تتوحد المثالية والواقعية ، الحرية والضرورة ، الفن والطبيعة[٧] والقطبية ، وحدة الأضداد ، هى الفكرة المحورية عند موللر ، إنه يبرز التغيرات فى هذه الصيغ،

(٦) أمشاج من الكتابة (١٨١٧) ، المجلد الثانى ، ص ٣٢٥

إضفاء الطابع القطبى والطابع التمـاثلى على كل الإبداع ، وأحيانا يكون مجاز الجنسين ، الثبات الذى يشل القطبين مع الأنثى والذكـر وهو يهيـمن حتى أن الإنسان لا يملك إلا أن يشك فى دوافع موللر . فـالفصـاحة الطنانة الموجـهة لجمهور معظمه سيدات ، تبدو أشبه باحتفال لا يقتصر على الوحدة الكونية بل يمتد أيضا إلى الجنسية الشاملة العاطفية .

ومهمـا تكن المبالغات فى وجهة النظر الجـدلية هذه فإنها تعنى أن تطبـيقه النقدى يرفض التعبير الشائع إمـا / أو لصالح كليهما . ورغم أن معظم الألمان فى عصـره لا يعترفون إلا بمثـال واحد هو الشعـر الرومانى الجرمانى فـإنه كان واحـدا من قلة قليلة جـدا لديه فـهم للمثـال اللاتينى للشـعـر والذوق السليم الفـرنسى والشعـر البليغ وراسين . فـهناك مـحاضـراته «عن الفن الدرامى»[٨] و«محاضرة عن الفصـاحة والتدهور الشديد فى ألمانيا»[٩] . وهناك دفاعات عن الأدب الفرنسى . إن مـوللر يحتج ضد احـتقار الألمان للشعـر الفرنسى . «لا يوجد مخلوق يمكن أن يقول إنه يفهم اليـونانيين والشعراء الرومانسيين إذا نحّى الرومان والفرنسـيين باحتقار جانبا أو العكس بالعكس . لا يوجـد سوى معنى واحد ، مـعنى خالد واحد للفن ، وذلك يجب أن يكون قـادرا على أن يسرى برقة وبود عبـر فن كل العصور»[١٠] ويقابل مـوللر بين الطابع التمثيلى للـشعر الفرنسى والرومانى والطابـع الشخصى للشعر اليـونانى والألمانى وهو يعرف ما يهدف إليه المسرح الفرنسى: المعـيار ، الكلية ، الشكل المنغلق ، الصنعة الفنية ،

(٧) المصدر السابق ، ص ٣٢٩

(٨) ألقيت عام ١٨٠٦ وطبعت عام ١٨٠٨ ، على شكل كتاب عام ١٨١٢

(٩) ألقيت عام ١٨١٢ ، وطبعت عام ١٨١٦

(١٠) أمشاج من الكتابة (١٨١٧) ، المجلد الثانى ، ص ٢١٨ - ٢١٩

النورانية ، الكلية[11] .

وهذه المناقشة للتراجيديا الفرنسيـة تتوسع فى «محاضرة عن الفصاحة» إلى الحديث عن الذوق السليم . إنه يجب استبعاد الذوق السليم على أنه ضحل : إن عصـور الذوق السليم ، عصور بركليـز وأوغسطس وليون العـاشر ولويس الرابع عـشر تـأتى دائما عـقب عـصور الشعـراء الأصلاء الـعظام ، عصـور هوميروس ودانتى وشكسبير . ولكن لا يجب أن نعمى عن عظمة كلا الشعراء الأصلاء والشعراء «الذين نتذوقـهم» ، علينا أن ننفذ إلى الوضع الذى كتبوا فى ظلّه ، ويجب أن تحكمنا المشاعر والآراء التى كانت موجودة فى أصل العمل[12] بل إن مـوللر ليدافع حـتى عن الوحـدات الثلاث (وهو شىء لم يُسـمع به فى ألمانيا آنذاك) وإن لـم يكن بالطـبع بالحجج الطبيعـية التى لدى أصحـاب التنظير الفرنسيين فى الكلاسيكية الجديدة ، فإنّ حديثهم عن الاحتمال و«الطبيعة» يبدو له لغوا . إن الجـمهور الفـرنسى - على العكس - لا يعبـأ بالطبيـعة ، بل إنه حتى ليريد للفن أن يصـمد بحدة . لقد أقلعوا عن المبـالغة بنفس الطريقة التى أقلع بها اليونانيون عن الأقنعة على خشبة المسرح . والسبب الحقيقى للوحدات لا يجب أن يكون طبيعيا ، بل بالأحرى :

«إن خشبة المســرح التراجيدية الفرنسيـة هى منبر خطابة واضح ، وهى قد نُصبَت لهذا المكان الخاص ، لهذا العصر الخاص ، لهذا البلاط ، لهذا التجمع الشعبى الأصيـل ، لأصحاب الألمعية والتى تجمعت خـلال عصر لويس الرابع عشر . إن التراجيديا الفرنسية .. تستهدف تأثيرا محددا جدا ... وإن راسين

(١١) المصدر السابق ، ص ٢٢٤

(١٢) محاضرة عن الفصاحة ، بإشراف سالز ، ص ١٠٦

قد وضع أمام مكتبه صورة مملكته العظيمة والسلسلة الكلية لأبطاله والجماليات وهي ماثلة في عقله ، إنه راغب في أن يبهج فرنسا ولا يفكر في أي شيء آخر عداه . . . والبريطاني يجب أن يظهر في زي هذا البلاط الفرنسي ، واستعادة الزي الروماني ستكون بلا ذوق ، لأن المتحدث سيكون عليه أن ينتهك قيوده ، وتغيير الوسط سيكون بلا ذوق ، لأنه سوف يعني تظاهرا بالطبيعية التي قد تدمر كل بقية العمل وطابعه . إن خشبة المسرح التراجيدية الفرنسية تتطلب في لهجة كل الممثلين نوعا من الترنيمة المشتركة عندهم جميعا : والإنسان محتاج إلى أن يتذكر أنه لا يوجد إلا متحدث واحد هو الشاعر ، الشاعر البليغ . وإذا تحدث كل ممثل بطريقته وإيقاعه فسيصبح الأمر بلا ذوق كما لو كان الخطيب يريد أن يغير صوته ليحاكي خصمه عندما يقدمه في الحديث . إن التراجيديا الفرنسية لن تتحمّل الموت على خشبة المسرح بمثل ما أن الحدث الخطابي لا يجب أن يقطعه أي عرض ،أي منظر على الإطلاق ، أي خصائص مسرحية مبالغة»[١٣] الذوق إذن هو القدرة على الفعل والتحدث والحياة وفق الغرض والأحوال والخصائص ، باختصار وفق الظروف التي يفرضها المجتمع . وهذا يعني تجنب المبالغة ، استكمال ما فيه نقص ، بكلمة : الذوق يعني العدل[١٤] .

ويستطيع موللر أن يقوم بهذا الدفاع عن التراجيديا والذوق الفرنسيين لأن لديه إحساسا غير عادي بمكانة الأدب في المجتمع . وهو يتصور الكاتب (على أي حال على أنّه نمط واحد من الكتاب) على أنه رجل يمثل على المجتمع ، خطيب . بل حتى سياسي بالمعنى العالي للكلمة . وهو نفسه كان خطيبا

(١٣) المصدر السابق ، ص ١١٠ - ١١١

(١٤) المصدر السابق ، ص ١١٣ - ١١٤

وسياسيا وأعجب بالخطباء العظام فى التاريخ وخاصة إدموند بيرك والذى شعر نحو أفكاره بتعاطف شديد .

وكما أنه رأى الكاتب ممثلا على المجتمع ، رأى أيضا تأثير المجتمع الذى يشلّ الكاتب . ولقد علق على محدوديات شاعر محلى مثل هانزساكس[(١٥)] ، مدركا أن «الوجود السياسى والاقتصادى والشاعرى يشترط كل منها الآخرين» . إن الشاعر لا يستطيع ألا يعبأ بالظرف الاجتماعى لبلده . والأدب الألمانى يعانى من اعتماده فى المعرفة على الكتب لا الحياة ، فإن كتاباته المثقفة ليست موجهة إلى جمهور خاص وإن شعراءه إنما يغنون لأنفسهم فى عزلة تامة . ويوصى موللر كعلاج القراءة بصوت عالٍ والتسميع والخطابة والدراما التى هى الفن الاجتماعى (على الحقيقة) . وهكذا فإن موللر - على عكس الأخوين شلجل - متذوق ومقدر لشيلر فقدر رأى فيه خطيبا ناقصا ، وليس هذا لوما ولكنه مديح : إن شيلر رجل لديه غرائز سياسية واجتماعية قوية لم يجد أى تعبير آخر يعبرّ عنها فى ألمانيا فى عصره سوى الدراما .

والدراما نفسها تستطيع ، بل ويجب أن تكون اجتماعية على نحو أكبر بالاستجابة على نحو مباشر أكثر للجمهور . لهذا يزكى موللر بانتهاك الوهم الدرامى ومحاولات جرّ المشاهد إلى الحدث . وهو يقبل مخاطبة الجمهور (على نحو ما يفعل هارباجون فى نهاية مسرحية «البخيل» لموليير) ، والجوقة اليونانية والأحمق الشكسبيرى بل وحتى الإلغاء الكامل للحدود بين خشبة المسرح والجمهور فى كوميديات تيك الرومانسية . إن على الدراما أن تعود إلى شكلها الأصلى وأن تصبح احتفالية عامة لا أن تظل مجرد أبهة جوفاء أو مرآة

(١٥) المحاضرات ، ص ١٨٠

تعسة للعادات[١٦] وموللر وهو يقتفى أثر فريدريك شلجل معجب إعجابا كبيراً بشعرية أريستوفانيس والتى يفسرها بالمثل على أنها «تجلٍّ لحرية الفنان»[١٧] .

والأكثر مدعاة للدهشة والأكثر خروجا على المألوف فى ذلك الوقت تقدير موللر حتى للمناظر الكوميدية المنحطة والتجديفية الإلحادية فى مسرحيات الأسرار فى العصور الوسطى عن عذاب المسيح . وموللر يوافق عليها لأنه يدرك أنها لا تهاجم الدين فى حد ذاته (كما فعل فولتير) بل تهاجم إيمان الإنسان غير السديد والذى ليس على حق[١٨] .

وبالمثل يمكن لسقراط ويوربيديس أن يريا نفسيهما فى موضع السخرية على المسرح ويمكنهما أن يضحكا مع الجمهورلأن هناك ربا يتربع على عرش خشبة المسرح . ولقد أعجب موللر بهولبرج[١٩] وجوزى[٢٠] وزكّى أحابيل الكوميديا الإيطالية والارتجال والأقنعة التى هى اجتماعية فى تأثيرها . وهى تخلق الصلة المباشرة اللصيقة بين الشاعر والممثل والجمهور . والأقنعة تذكرنا بعروض الأمس : ترتاجليا ، بريجللا ، بتالون ، تروفالدينو فهى تجمع - كما هو الحادث - «رأس مال من اللذة» يمكن منه أن يستمد الناس ما يريدون[٢١] . وواضح أن هنا مصدر التقدير غير المعتاد من جانب موللر للكوميديا الشعبية فى

(١٦) أمشاج من الكتابة ، المجلد الثانى ، ص ١٠٨

(١٧) المصدر السابق ، ص ١٦٧

(١٨) المصدر السابق ، ص ١٧٥

(١٩) لودفيج هولبرج (١٧٥٤ - ١٦٨٤) أديب نرويجى مؤسس الأدب النرويجى والدينماركى جاب أوربا سيرا على الأقدام وكتب ملحمة كلاسيكية وكوميديات المسرح الدينماركى . (المترجم) .

(٢٠) كارلوجوزى (١٧٢٠ - ١٨٠٦) كاتب إيطالى هاجم البدع الدرامية وحاول إحياء الكوميديا . (المترجم) .

(٢١) المصدر السابق ، ص ٢٤٨

البندقية ولكاسبرل وتا دادل وتبنتر[٢٢]

إن الكوميديا يجب أن تكون مفرطة جداً فى المعاصرة أو محلية جداً ، فإن الكوميديا بدون مجتمع حقيقى مستحيلة . وفى الحقيقة إن تاريخ تلك الحقب التى كانت الحياة السياسية الحقة فيها فى حالة فورة[٢٣] وفى المجتمع الحق يمكن لهارلكوين أن يكون فى حالة ألفة مع المشاهدين وهو على خشبة المسرح . وقد يشترك متحدث من الجمهور ، بل وقد يأتى وقت ترتفع الستارة فيه لا لكى يرى الجمهور الممثل فحسب بل أيضا للممثل كى يرى الجمهور[٢٤] . ولم يحدث إلا مؤخرا أن حققت الدراما (الانطباعية) مثال موللر عن مثل هذا التعاون بين الجمهور وخشبة المسرح .

وهناك موضوعات أخرى متكررة فى نقد موللر للدراما لها أهمية كبيرة رغم أننا قد نجد إخفاقات فى صدق آرائه . وموللر مثل فريدريك شلجل فى أخرياته يصوغ بحدة كبيرة الفرق بين الأدب القديم والحديث بمصطلحات أفضلية المسيحية على الوثنية . وفى هذا الصدد فإن موللر ينتمى إلى النزعة المضادة للهلينية الألمانية التى لم تكن ببساطة حديثة ، بالمعنى الذى كان فى القرن الثامن عشر ، ولكنها كانت نزعة مضادة للهللينية خارجة من الحمية المسيحية ، ولقد آمل موللر فى خشبة مسرح أكثر دينية عما كان يستطيع اليونانيون أن يحققوه[٢٥] . ولقد ظلت التراجيديا اليونانية بالنسبة له تراجيديا القدر : الفكرة الساحقة للقدر هى فكر عنيدة ، والقدماء يعلموننا أن نحتقر

(٢٢) المصدر السابق . ص ١٨٤

(٢٣) المصدر السابق . ص ٢٤٦

(٢٤) المصدر السابق . ١٨٥

(٢٥) المصدر السابق . ص ١٥١

الموت وألا نقهره[٢٦] لكن موللر عكس الأخـوين شلجل وشلنج رغم ردّته إلى الكاثوليكيـة يرى المحـدوديات الخطيـرة عند كالدرون الذى مـجّـده رفاقـه من الرومانسـيين على أنه التراجيـدى المسيحـى العظيم وكالدرون يتحـدث بالمجاز والموسيـقى وبالزخرفة الغـربية - ومن ثم فلا يمكن مقـارنته بشكسبـير الدرامى الحقيقى .

والمناقشة المسـتفيضة لشكسبـير (وعلينا أن نتذكر أنها سبـقت «المحاضرات الدرامية» لأوجست فلهلم شلجل) هى على أى حال مخيبة للآمال فهى ينقصها تصور موحد يتجاوز التركيز المعتـاد على ابداعية شكسبير . وهى تحتوى بالفعل على الكثـير من الملاحظات المهمـة التى أعتـقد أنها أصـيلة . وتجرى مناقـشة مـسرحـيـة «حلم ليلة فى منتـصف الصـيف» فى إطار شكل رقـصـة وتحليل «هاملت» رغم أنه لا يظل رومـانسيا فى تصـوره لشخص هاملت يشيـر إلى ما اسمـاه موللر «المناظر المرآتية» مـثل عرض تمثيليـة داخل تمثيلية والمنظر عند قـبر أوفيليا الذى يعكس كمـرآة لهاملت تأثيره عليه لمقتل أبيه أو جـريمته لبولونيوس على الأطفال الآخرين .

وهناك من الغرابة بما فيـه الكفاية أن موللر يجد تصوره للتراجـيديا الدينية ممثلا أفضل تمثـيل فى «أجمونت» و«تاسو» لجوته . فـفيهما خـضوع تام للقدر يُكافأ فى النهاية برؤية «الحرية الخالدة» . ويعتبر موللر ما يسميه الموضوع المتكرر «للصعود» ضرورى للتراجيديا المسيحية . ومسرحية «أمفيترزو» لكليست (والتى كتب لها موللر تصديرا كله حماس) تحقق وحدة ناجحة لما هو كلاسيك وما هو مسـيحى . زيادة على ذلك ، يأمل موللـر فى إعادة ميلاد فـصاحة مـسيحـية

(٢٦) المصدر السابق ، ص ١٥٤

حقيقيـة يجدها فوق المحادثة الفرنسية والخطابة المنبـرية البرلمانية الإنجليزية على أنها هى فن المسـتقبل . وفى هذه الفقـرات نسمع صوت عودة الملكيـة المضادة لنابليون والـنزعة المحافظة الأوربيـة . وهذا الجانب من مـوللر هو وحده الذى يهم تاريخـيا اليوم . لقـد شوش ما يـبدو لى قيـمة فريدة لاسـتبـصاره بالفن الاجتماعى للدراما وفى التراث الحى للشعر (اللاتينى) البليغ .

المصادر والمراجع

•• ★ ••

Görres is quoted from *Geistesgeschichtliche und literarische Schriften, I* (1803 - 08), ed. Günther Müller (Cologne, 1926) and *Ausgewählte Werke und Briefe,* ed. Wihelm schellberg (Kempten, 1911). On Görres: Franz Schultz, *Josef Görres als Herausgeber, Literaturhistoriker, Kritiker*, Leipzig, 1902.

Jakob Grimm's *Kleinere Schriften* (8 vols. Berlin, 1869 - 90) were edited by k. Müllenhoff and E. Ippel. Wilhelm Grimm's *Kleinere Schriften* are in 4 vols., ed. G. Hinrichs, Berlin 1881 - 97. In addition, I quote *Achim bon Arnim und Jakob und Wilhelm Grimm* (the correspondence), ed. Reinhold Steig, Stuttgart, 1904. Wilhelm Scherer's *Jakob Grimm* (Berlin, 1885) and E. Tonnelat, Les Frères Grimm: *leur œuure de jeunesse* (Paris, 1912) are the best general books.

Arnim's *Sämtliche Werke*, ed. W. Grimm (22 vols. Berlin, 1839 - 56) has to be used, though far from complete. See also *Unbekannte Aufsätze und Gedichte*, ed. L. Geiger, Berlin, 1892. On Arnim: Herbert R. Liedke, *Literary Criticism and Romantic Theory in the Work of Achim von Arnim*, New York, 1937. Kleist is quoted from ed. Erich Schmidt, 5 vols. Leipzig, 1904.

Adam Müller's *Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur and Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland* are quoted from the reprints of Arthur Salz, Munich, 1920. *Über dramatische Kunst is from Vermischte Schriften über Staat, Philosophie und Kunst*, 2d ed. Vienna, 1817. I could see Von der Idee des *Schönen* only in the partial printing in *Phoebus*, facsimile reprint 1924. On Müller: Louis Sauzin, *Adam Heinrich Müller (1779 - 1829). Sa Vie et son œuure* (Paris, 1937), 662 pp.; and Oskar Walzel, "Adam Müllers Aesthetik," *in Romantisches* (Boon, 1934), pp. 11 - 250.

(١٢)
الفلاسفة الألمان


سولجر

يلوح كارل فلهلم فرديناند سولجر (١٧٨٠- ١٨١٩) لأول وهلة عالم جمال آخر فى أعقاب شلنج وأحيانا فى الطريق إلى هيجل . لقد قام سولجر بانتقاد شلنج نقداً مريراً لما اعتبره مثاليته المجردة الزائفة وإقامته على حدة عالما منفصلا للجمال بحيث أن كل الجمال الفردى ليس إلا انعكاساً[١] . لكن مثل هذا النقد لشلنج لايجرى تبريره إلاّ بالنسبة لمرحلة من مراحل تطوره ، وهى الفقرات الأفلاطونية الجديدة فى كتابه « برونو » (١٨٠٢) ؛ زيادة على ذلك فإن سولجر نفسه كثيرا ، ما يقفز إلى عبادة صوفية للجمال الفائق للطبيعة . غير أن الجدل المحورى لسولجر هو أن الجميل لايكون إلا فى مظهره العينى وفى إنفصاله وفى محدوديته وفى حضوره ، وإن الفن هو وجودنا الواقعى المباشر الذى تجرى معرفته ومعايشته فى جوهريته[٢] . ومن شعور سولجر العميق بتناقضات الوجود استخلص النتيجة الجريئة وهى أن السخرية هى مبدأ الفن جميعه . ومن هذه السخرية تمكن من إعطاء تفسير جديد للتراجيديا التى دعّمها بنقد تطبيقى كبير وخاصة عن التراجيديا القديمةوشكسبير وكالدرون .

والمكانة المحورية فى الفن الممنوحة للسخرية هى نفسها تبرز فكرة أن سولجر يستحق البعث اليوم عندما بدأت السخرية ثانية - وإن كانت بمعنى مختلف - تحظى بتمجيد فتصبح لها مكانة محورية فى نظرية الشعر . غير أن الصعاب الخاصة بعرض مكانة سولجر هى لسوء الحظ صعاب كبيرة للغاية لأن عمله الرئيسى « اروين » (١٨١٥) هو سلسلة من المحاورات الأفلاطونية جرى نأليفها على نحو متكلف وغامض حتى أن أعمالا قليلة جداً حتى من الفكر

(١) اروين ، بإشراف كورتز ، من مواضع متعددة

(٢) المصدر السابق ، ص ٣٩٤

الفلسفى الألمانى يمكن أن يقارن بها فى الكثافة وعدم قدرتها على التوصيل والتواصل . ومن بين المحاورين الأربعة فإنّ أدالبرت يتحدث بصوت سولجر ، ويتحدث أسلم بصوت شلنج ويتحدث برنهارد بصوت فيشته ويبدو إروين على أنه المعلم والذى يطرح الأسئلة . غير أن شكل المحاورة الذى يكتمل بالإطار الروائى والرؤية القائمة على المجاز والكثير من المزاج المؤدب وإن كان وفق أنموذج أفلاطون وكتاب « برونو » عن شلنج - هذا الشكل للمحاورة يلائم سولجر ملاءمة سيئة ويتسبب فى أخطاء عقله الذى يتلمّس طريقه وعرضه المتسلق المبعثر ولحسن الحظ فإن « قراءة فى علم الجمال »[٣] وإن كان مذكرات من محاضرات سجلها أحد تلاميذه ومن ثمّ فإنّه عمل غير أصيل تماما يساعد إلى حد كبير على توضيح مكانة سولجر . وبجانب هذا هناك الكثير الذى يمكن تعلمه من كتاباته الثانوية من المدخل الذى كتبه لترجمته لسوفوكليس (١٨٠٨) ومن عرضه التحليلى المتطور والمسهب لكتاب أوجست فلهلم شلجل «محاضرات عن الفن الدرامى والأدب » (١٨١٩) ومن المراسلات وخاصة مع لودفيج تيْك[٤] .

ونحن لانحتاج إلى أن ندخل فى مناقشة فنية لعلم الجمال العام عند سولجر ويكفى لأغراضنا أن نعرف أن الجميل (وسولجر مثل شلنج لايعترف بالجمال خارج الفن) هو وحدة من العام والخاص ، وحدة المفهوم والتصور ، وحدة الماهية والواقع ؛ ومن ثمّ فإن الفن كله « رمزى » ، وهو مصطلح آخر

(٣) إشراف ك . و . ل . هايس ، ١٨٢٩ .

(٤) كل هذا فى المجلدين من كتاب « الكتاب والرسائل » بإشراف تيكْ وموِن رومر . والمراسلات مع ثْيك أعيد طبعها مع إضافات وملاحظات وقام بهذا برسى متنكو .

لتحديد هذه الوحـدة : « إن الرمز هو وجود الفكرة نفسها . إنه فـعلا ما يدل عليه . إنّه الفكرة فى واقعها المباشر . وهكذا فإن الرمز دائما حقيقى فى ذاته : وليس مجرد نسخـة لشىء حقيقى »[٥] وما يقال هنا عن الجمـال والفن له مثيل فى نشـاط الفنان . إن تخـيل الفنان يعـمل ليـدمج وحـدة فكرة الجـمـال مع تناقضات الواقع[٦] . والتخيل متميز عند سوبلجر - كما هو متميز عند شلنج - عن الخيـال ؛ فالخيال يمت إلى المعـرفة العادية وليس سـوى الوعى الإنسانى ؛ بينما التخـيل الفنى هو مماثلة للإبداع الإلهى حيث يكون الفعل والتحقـق شيئاً واحـداً وهو هو نفســه . وأحـيانا وخـاصــة فى كـتابه « اروين » ، فـإنّ هذه الوشيجة بين الإبداع الإلهى والإبداع الفنى يفترض فـيها أنها هوية كاملة تقريباً ، وهى المناسبة للتمجيد الشديد للفنان باعتـباره فنيا ومبدعا . والتخيل فى أحوال سوبلجـر الأكثر تشنّجا يعنى مـجرد الإبداع بمعنى أنّ الإرادة والتنفيـذ هما شىء واحد فى الفن . إن مجرد الخطة ، مجرد القصد لايمكن إطلاقا أن يضع عملا فنيا ؛ إن العمل الفنى هو النشاط نفسه . ومن خلال العمل الفنى وحده يتعلم الفنان ما سـبق أن أراده بنشاطه[٧] . وإن كروتشـه وكولنجـوود عالمىْ الجـمال قانعان بهذا التـوحيد الكامل للفن مع الفعل التخـيّلى الباطنى والمكانة المحورية للسخـرية تترتب على هذا المفهوم لـلتخيل . وإن مصطلح السـخرية يرد لأول مرة بشكل بارز قرب نهـاية كتاب «إروين»[٨] باعتبـاره اسما لإحسـاسنا بزواليّة الأشياء ، أو كما يقول سوبلجر كثيرا إحساسنا «بعدم» هذه الوحدة المؤقتة للكلّى والجـزئى ، للماهيـة والواقع ، والتى تخـتلف عن الإبداع الإلهى بأنهـا وهم

(٥) قراءة فى علم الجمال ، ص ١٢٩

(٦) المصدر السابق ص ١٨٧

(٧) المصدر السابق ، ص ١٨٥ ، ص ١١٥

(٨) « اروين » ، ص ٣٨٧

جمالى . ويقول سولجر بجلاء إن السخرية لا شأن لها بالنزعة الساخرة على نحو ما نجدها عند لوسيان والذين يحاكونه من المحدثين (وهو يذكر من ضمنهم فيلاند)[٩] . إن السخرية ليست ذاتية غير مسئولة أو مجرد تفوق كلامى ، وإن كان سولجر يحبّذ تحطيم الوهم على أنه حيلة من حيل الفن الدرامى . وقد استمتع بالكوميديات الرومانسية لصديقه تيك[١٠] . إن السخرية عند سولجر هى سخرية سوفوكليس وشكسبير ، إنها ذروة موضوعية الفنان ، إنها تصالح الأضداد[١١] ، تصالح الشعور واللاشعور ، تصالح «الفطنة» و «التأمل»[١٢] . وهكذا يستطيع سولجر أن يتحدث عن السخرية على أنها « المحور الأساسى للفن ونتقبّل عبارة أحد المتحاورين فى محاورته من أنه « يذيب طبيعة الفن فى السخرية » . وفى « المحاضرات » يقال لنا عدة مرات أنه «بدون سخرية لايوجد فن»[١٤] وأن السخرية تشكّل «طبيعة الفن ، تشكل معناه الأقصى»[١٥] . إن السخرية ليست حالة فردية عرضية للفنان ، بل هى الجرثومة الحية القصوى لكل الفن[١٦] . إن السخرية تعنى وعى الفنان بأنّ عمله رمزى وأنه واع بما هو إلهى وفى الوقت نفسه واع بعدمنا[١٧] .

(٩) قراءة فى علم الجمال ، ص ٢٤٥ ، ص ٢٤٧

(١٠) انظر . الكتابات والرسائل ، المجلد الثانى ، ص ٥٥٥

(١١) اروين ، ص ٢٩١

(١٢) المصدر السابق ، ص ٣٩٢

(١٣) المصدر السابق ، ص ٢٨٧

(١٤) قراءة فى علم الجمال ، ص ١٩٩

(١٥) المصدر السابق ، ص ٢٤١

(١٦) المصدر السابق ، ص ٢٤٥

(١٧) المصدر السابق ، ص ٢٤٢

هذه العبارات العامة تتضح بشكل كبير فى نقد سوجر التطبيقى وفى إشكالياته . وإن استعراضه التحليلى « محاضرات عن الفن الدرامى » لأوجست فلهلم شلجل (١٨١٩) ذات دلالة خاصة . إن سوجر بصفة خاصة غير راضٍ عن تفرقة شلجل بين التراجيديا والكوميديا كتناقض بين الجدّية والمرح ؛ لابد من وجود شىء مشترك بينهما وهذا الشىء المشترك كما يقول سوجر هو « الصراع الكلى بين الشىء الناقص فى الإنسان ومصيره الأعلى » ؛ بقول آخر الاستبصار بعبث الأمور الإنسانية[١٨] . والسخرية هى الحالة التى فيها تحطّم هذه التناقضات نفسها . فكيف يتأتى للشعر الدرامى والعرض المسرحى أن يوجدا بدون السخرية ؟ إن مرارة أسخيلوس وقسوة شكسبير تمزقاننا إذا لم ترفعنا السخرية فوق كل شىء . إننا نشمئز من نزعة أريستوفانيس الطبيعية إذا كانت مجرد نكتة ولم ترجعنا إلى شعور خالص بالبراءة وسط الحسّية المتوحشة[١٩] . ويتشكّى سوجر من أن شلجل لم يذكر السخرية سوى مرة واحدة وأنه منع تداخلها مع ما هو تراجيدى . وبالسخرية الأصيلة فإنّ العكس هو الصحيح : « إن السخرية تبدأ بتأمل مصير العالم على نحو متسع »[٢٠] ، إنها هكذا فى قلب التراجيديا والكوميديا عند شكسبير وبمثل ماهى عند سوفوكليس (و) أريستوفانيس .

ونقد سوجر الموجّه لأوجست فلهلم شلجل إنما هو موجه ضد إهماله للسخرية وضد نظريته الكلية عن الدراما والتى تبدو فى نظر سوجر مصطنعة

(١٨) الكتابات والرسائل ، المجلد الثانى ، ص ٥١٣

(١٩) المصدر السابق ، ص ٥١٤

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٥٦٧

وليست فلسفية حقا . وعلى أى حال ليس هذا نقدا مُقنعا لمفهوم فريدريك شلجل عن السخرية رغم محاولة سولجر فى مناسبات أخرى أن يميز سخريته عن الهزل الماجن وعن مجرد النزعة الذاتية والمزاج غير المسئول الذى ينسبه لمفهوم فريدريك شلجل . إن سولجر يتجاهل الجانب « الموضوعى » فى نظرية فريدريك وإن كان هذا هو بالفعل مصدر تصوره . وهيجل يقف فى صف سولجر [٢١] ومن ثم يبالغ فى الهوة بين فريدريك شلجل الذى يحتقره وسولجر الذى يعجب به . إن السخرية الرومانسية عند هيجل على نحو ما هى مستمدة من فريدريك شلجل هى مجرد عبث ، مجرد « نزهة احتمالية » . (لقد اعتقد دائما أن تحول فريدريك شلجل هو نزعة انتهازية) ، بينما سخرية سولجر هى عنده « تصوف » يرى الأشياء كنوع ثانوى من الخلود . وكيركجور فى رسالته العلمية عن السخرية (١٨٤٤) يشارك هيجل الرأى ويعد سخرية سولجر « نوعا من الصلاة التأملية » [٢٢] . غير أن كلاهيجل وكيركجور يضعان ثقلا شديدا على فقرات معينة عند سولجر تؤيد هذا التفسير الصوفى . لقد تجاهلا أن سولجر قد يأخذ نظرته المتعلقة بتصالح الأضداد فى الفن أخذا جادا ويرى السخرية فى كلا التراجيديا والكوميديا . إنها ليست حالة واحدة بل هى وحدة وتصالح الحالات .

ويصبح هذا واضحا عندما نفحص مناقشة سولجر للتاريخ والأنماط الرئيسية للدراما . وسولجر وهو يستعرض على نحو تحليلى المفهوم اليونانى للدراما

(٢١) انظر ١٨٢٨ عرض تحليلى لكتاب « الكتابات والرسائل » فى الأعمال الكاملة ، إشراف جلوكنر ، المجلد العشرون ص ١٣٢ - ٢٠٣

(٢٢) فحوى السخرية (ميونيخ ، ١٩٢٩) ص ٢٢٣

يرفض مفهوم شلر عن التراجيـديا على أنها تمرد حرية الإنسان ضد الضرورة . ووفق ما ذهب إليه سولجـر فإنّ التراجيديا تقتـضى موت الفرد لكى يمكن للنوع أن يزدهر فى إنعكاس القـوانين الخـالدة [٢٣] . وفى مـسرحـية « أنتـيجـون » لسوفـوكليس فإن القـوة الخالدة للعادة المقـدسة تنتصـر على الحق الفج للأصل الإنسانى الخالص . وكلا الجانبين -أنتيجون وكريون- هما يكفّران عن الانقطاع الذى لاتواصل فـيه بين الخـالد والمؤقت[٢٤] . وسولجـر وهو يحلل « أوديب » يؤكد «أوديب فى كولونوس » ، فأوديب الذى ضربتـه يد القدر أصبح شخصاً مقدساً : لقد تحوّل ويموت موتامباركا[٢٥] . وهكذا فإنّ التراجيديا ليست الشفقة على البطل ، وليست هى مـشهد هزيمة الإنسـان جسمـانيا وانتصاره خلقـياً . وليس حقـيقيـاً أن أوديب يثور ثورة روحـية ضد قـوة القدر القاسـية ؛ بل إن سوفوكليس بالأحرى يتوّجه « كشهيد القوانين المقدسة » ويُمَجِّد هلاكه نفسه[٢٦] . ومن ثم فإن التراجيديا اليونانية هى « أصدق عرض للنوع باعتباره المولود الأول والفرد باعتباره المولود الثانى »[٢٧] . وسولجر سبق هيجل بنظريته فى التراجيديا كما سبق نظرية هبل الذى أعلن اتفاقه مع سولجر[٢٨] وإن كان كلا هيجل وهبل صاغا الصراع التـرجيدى على نحو أكثر أخـلاقيـة بشكل خالص ؛ بل وحتى فى إطار اجتماعى وسياسى .

(٢٣) الكتابات والرسائل ، المجلد الثانى ، ص ٤٥٦

(٢٤) المصدر السابق ، ص ٤٦٦

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٤٦٩

(٢٦) اروين ، ص ٢٥٨

(٢٧) الكتابات والرسائل ، الجلد الأول ، ص ١٧٧

(٢٨) هبّل ، « ضوء النهار » ، مدخل بتاريخ ٢٣ يوليو ١٨٥٦

وبالنسبة للكوميديا فإنّ سولجر يرفض تفسير شلجل لأريستوفانيس وكذلك يرفض تأكيده على المثال الكوميدى على أنه حسّى خالص وعلى دور الصدفة والهوى فى الكوميديا القديمة . وهو بالأحرى يحاول أن يظهر أنه لايمكن أن تكون مجرد هوى أو فوضى بل إن نظاماً أعلى ، نظاما عالمياً خيالياً لايجرى استيعابه إلا بالسخرية هو الذى يجب الإقرار به[٢٩] . وكذلك ، فإن الكوميديا اليونانية المتأخرة والكوميديا الحديثة (عند موليير مثلا) يجرى الدفاع عنها ضد تحامل شلجل المضاد للواقعية : إن الواقعى يجب عرضه فى اكتماله وفى تناقضاته والمعنى الكلى للحياة فى كل دقائقها وقراراتها[٣٠] .

وتجرى مناقشة الدراما الحديثة بالإشارة إلى شكسبير ؛ ويطور سولجر التقابل الشائع المستمد من شلجل بين التراجيديا اليونانية عن القدر والتراجيديا الحديثة عن الشخصية . لكن سولجر على عكس شلجل لايرى فى درامات شكسبير شكلا محايدا جديدا ، خليطاً من الكوميديا والتراجيديا ، لكنه يتبين أن تمثيليات شكسبير تنقسم بسهولة إلى جنسين : الكوميديا والتراجيديا وهما مرتبطتان على نحو ما ترتبط الماهية بالمظهر . ويلعب شكسبير فى الكوميديا بالوهم ويقودنا من التافه إلى ما هو أكثر عمقاً وأكثر دلالة . ويحاول سولجر أن يحطّ من شأن كوميديات شكسبير وفق نظريته مع وجود بعض النتائج الغريبة . فمسرحية « دقة بدقة » تبدو لنا كوميديا خفيفة ، و « خاب سعى العشاق » يقرنها مع « حلم ليلة فى منتصف الصيف » فى

(٢٩) الكتابات والرسائل ، المجلد الثانى ، ص ٥٣٦

(٣٠) المصدر السابق ، ص ٥٤١

أعلى مكانة[٣١] . ودور الكوميديا وأهمية الحمقى والهزليين فى التمثيليات التاريخية والتراجيديات تتحدد إذن بنظرية الأضداد ، نظرية الحقيقى والوهمى . ويعلق سولجر على شخص « هاملت » ويقول إنه لايحتاج إلى وجود أى غبى حوله لأن الغباء فى نفسه ؛ وهو يسخر ويعكس نفسه[٣٢] . وفورتينباس ضرورى فهو الذى يفتح الدرب النهائى المفضى إلى حياة جديدة كما فى التصالح الساخر بين العائلات فى نهاية « روميو وجولييت » .

وكالدرون الذى يمجّده شلنج على أنه أنموذج التراجيديا الدينية الرومانسية يجرى تصويره بمزيد من النقد[٣٣] ، فأساطيره مجردة ؛ وهو كاتب أساسا بالمجاز وبالشكل التقليدى وكل شىء قد استقر عن ذى قبل ؛ ونظام عالم من الحب والشرف والدين هو مجرد مادة للموضوع . ويحتج سولجر البروتستنتى ضد محاكاة كالدرون التى لايمكن أن تكون إلا محاكاة خارجية وجوفاء .

ويجرى تناول الألمان بقسوة شديدة طوال نقد سولجر . إنه يدافع عن تمثيليات لسّنج باعتبارها أصيلة وألمانية ، لكنه يستبعد مسرحية « ناثان الحكيم » على أنها تبشير . وهو يمدح « تاسو » و « فاوست » لجوته ، لكنه يلاحظ أن الحالة العقلية لفاوست التى تقوده عبر تزعزع روحى إلى السحر وإلى اتفاق مع الشيطان ليس لها إلا صلة واهنة بالحدث الخاص أى المسألة المتعلقة بالبطلة جرتشن[٣٤] . ورغم أنه يمتدح شيلر بشكل كبير كشخص فإنه ينقده بقسوة بسبب

(٣١) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٥٧٢ - ٥٧٥
(٣٢) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٥٧٢ - ٥٧٥
(٣٣) عن المصدر الساق ، ص ٦٠٠
(٣٤) المصدر السابق ، ص ٦١٧

تمثيلياته المجـردة المثالية . وتبدو له مسرحية « وليم تل » مـسرحية من أضعف المسرحيـات بسبب التصوير المشـوش والملىء بالشك لفعل البطل[٣٥] . وعـلى أى حال يثنى سـوجلر عـلى تيْك بالحـاح وخـاصة على عَمَليـة «الوهـن» و « الاستعداد للرحيل » و يتبين عظمة هينريش فون كليست[٣٦] . وهذا المديح يتناقض بشدة مع احتقار سوجلر الذى يكنه لجريلبارتسر [٣٧]: فإن «أهنفراو» هى «نفاية » و « سافو » هى قصة حب سوقية مليئة بالعبث[٣٨] .

وليس من السـهل أن نحطّ من شأن مكانة سـوجلر النقـدية فإن تعـاطفاته وإعجابه مركز على سوفوكليس وشكسبـير . وإن اهـتمامه بمعاصريه محـدود (وتيْك يعنفه بسبب بروده تجاه نوفالس)[٣٩] . ومن ثم يصعب أن نعد سوجلر رومانسـيا بالمعنى العادى . فـيبدو أنه ليس لديـه أى اهتمام بالشـعر الغنائى أو الرواية فيـما عدا « وشائج مـختارة » لجوته وإلى مـدحها مديحـاً شديداً وفق نظريته فى الدرامـا التراجيدية . بالأحرى فـإنه بفلسفته فى السـخرية والوحدة الجدليه للأضداد عنده وتأكيده على الحضور العـينى للجمال وتراجيديا التصالح عنده فإنه يمت إلى جماعة النقاد الذين يحبذون النظرة الرمزية أساساً للفن على أنه تخيل .

(٣٥) المصدر السابق ، ص ٦٢٠

(٣٦) رسالة إلى تيك ٤ أكتوبر ١٨١٧ ص ٢٧٦ – ٢٧٨ ؛
الكتابات والرسائل ، المجلد الأول ، ص ٥٥٨ – ٥٦٦ وانظر ص ٥٤٤

(٣٧) فرانز جريلباتسر (١٧٩١ – ١٨٧٢) كاتب مسرحى نمساوى (المترجم)

(٣٨) المصـدر السـابق ، ص ٦٣٦ ورسـالة إلى تيك فى ٣ أغـسطس ١٨١٨ مـتنكو ، ص ٤٦٩ – ٤٧١ والكتـابات والرسائل ، المجلد الأول ، ص ٦٥٣ – ٦٥٥

(٣٩) المصدر السابق ، ص ٥٨٥

(٤٠) المصدر السابق ، ص ١٧٥ – ١٨٥ (١٨٠٩) وانظر قراءة فى علم الجمال ، ص ١٧٧


شليرماخر

يعدّ فريدريك شليرمـاخر (١٧٦٨ - ١٨٣٤) أهم لاهوتى من أتباع لوثر فى القرن والمترجم والمفسر الألمانى لأفلاطون ، وهو يكاد يكون مجهولا كعالم جمال قبل أن يعيد الفيلسوف الإيطالى المعاصـر كروتشه اكتشاف مذهبه ويصفه بألفاظ تمجيدية فى كـتابه « علم الجمال » (١٩٠١) . لقد حاضـر شليرماخر عن علم الجـمال أولاً عـام ١٨١٩ ثم عـام ١٨٢٥ ومرة أخـرى فى ١٨٣٢ - ١٨٣٣ ودورة المحاضرات الأخـيرة نشرت من خلال مسـودة أحد الطلاب عام ١٨٤٢ لكنها أثارت ملاحظات عدائية أساسا من مؤرخى علم الجمال الهيجليين وأتباع هربارت[١] . وفى عام ١٩٣١ نشر رودلف أودبرخت المذكـرات الخاصة بالدورتين السابقتين للمحاضرات وحللّها باستفاضة وذكر أنها تمثل صورة تفوق بكثير المحـاضرات المتأخرة[٢] . وعلى الإنسان فى الحقيـقة أن يعرف بأن طبعة عام ١٨٤٢ هى تأليف مفكك تكرارى للغاية . ومع هذا فإنها تمثل على عكس رأي أودبرشت مرحلة أكثر نضـجاً نوعاً من تفكير شليرماخـر . والتغيرات بين ١٨١٩ و ١٨٣٢ - ١٨٣٣ تبدو لى على أى حال أنـها ليست أساسيـة حقا . وسوف أستخدم كلا الطبعتين بدون تفريق .

يختلف علم الجـمال عند شليـرماخر عن أنسـاق معاصـريه . وإرهاصاته نجدهـا فى أفكار بومجـارتن (هناك جوهان أوجـست ابرهارد وهو أحد أتـباع بومجارتن وهو أستاذ شلرماخر) وفى أفكار هردر أكثر مما هى فى أفكار كانت

(١) انظر : ر . زيمرمـان « أوجه علم الجمـال » (فينيا ، ١٨٥٨ ص ٦٠٨ - ٦٣٤ ؛ ادوار دفون هرتمان . علم الجمـال الألمانى منذ كـانت (برلين ، ١٨٨٦) ص ١٥٦ - ١٦٩ هنا يسمى هرتمان محـاضرات شلرمـاخر «مواعظ بعد الظهر زنبقية ألقاها واعظ فى هذيانه » هـ لوتزه : أوجه علم الجمال فى ألمـانيا (ميونخ ، ١٨٦٨) ص ١٦٢ - ١٦٧ وهو يستبعده .

(٢) انظر الطبعة والكتاب فى القائمه البيوليوجرافية

وشيلر أو منافسيه العظام شلنج وهيجل . ومن الحق أن شليرماخر فى سنواته الأولى كان صديقاً مقرّباً لفريدريك شلجل ونوفاليس . ولقد ساهم فى كتابه « الأثينى » والدفاع الذى ورد فى «الرسائل المؤكدة» (١٨٠٠) ورواية شلجل «لوسنده » ضد الاتهام بالغموض وفى « حديث عن الدين » الذى جرى عرضه فى صورة عاطفية وجمالية مفرطة للدين والذى أسماه « ديانة الفن »[٣] . ولكن من محاضراته الأخيرة عن علم الجمال عندما كان يطور نسقا لفلسفة الأخلاق والجدل والميتافيزيقا تخلفت آثار قليلة عن ارتباطاته بالدائرة الرومانسية . إنه الآن يرفض بشكل قاطع الرأى القائل إن الفن هو طريق إلى المطلق وأنّ له وظيفة ميتافيزيقية أو ادعاء . إنّ فنون الفعل والرقص أكثر من فن الشعر تشكل نقطة انطلاق علم الجمال . إن الفن عند شليرماخر هو وعى ذاتى ، تعبير ذاتى[٤] . وفعل الإبداع هو التعبير ، هو التجلّ الذاتى ، هو تحديد وتخارج للشعور . والعمل الفنى كموضوع والتأثير على جمهوره يتضاءل أو بالأحرى يعد مجرد نتيجة مع الفعل الحاسم للتعبير الحر . وفعل التأليف بالكلمات أو الحجر أو الألوان أو الأصوات هو فعل تواصل مطلوب أخلاقيا واجتماعياً من الفنان لكنه ليس العمل الفنى الأصيل ذاته . هناك الكثير من أفعال الفن أكثر من الأعمال الفنية بتأكيد مختلف نوعا ما يمكن لشليرماخر أن يقول : « إن الصورة الباطنية هى العمل الفنى السديد »[٥] .

•

(٣) عن شلير ماخر في بواكيره انظر السيرة الجميلة التي كتبها دلتاي ، وتحليله لرواية « لوسنده » ، الرسائل ، الطبعة الثانية ، ص ٥٤٠ وما بعدها

(٤) قراءات فى علم الجمال ، بإشراف لوما تزش ، ص ٦٧ ، ص ١٢٢

(٥) المصدر السابق ، ص ٥٨

وعلى أى حال سوف نقع فى الخطأ إذا ما فسّرنا عبارة مثل العبارة الأخيرة على أنها تعنى أن شليرمـاخر يركز على «الرؤية الباطنيـة» الأفلاطونية للفنان . إنه لايستخدم كلمة « صورة » إلاّ فى سيـاق الشعر وفن التصوير . وهو بصفة عامة يسمى الفن «الوعى الذاتى» بل حتى يسميه «الشعور» ، «الحالة»(٦) . هذا الوعى الذاتى هو وعى بدون مـوضوع أو مـفـهوم . الفن إذن ليس مـحاكـاة للطبيـعة أو مـعرفة عـقلية . إن الفن لايمثل الجـمال الخارجى أو حـتى يبـدع الجمال . الوعى الذاتى الفنى هو بالأحرى معرفة فردية ذاتية حدسية لاشأن لها باللذة أو بالألم والتى تصبح منظمة وكاملة فى عملية التعريف ذاتها . الفن إذن نشاط مستمر ، مرتبط بحلم اليـقظة ، « إنّه خلفيّة مظلمة لاينبثق منها بوضوح إلا ما يدفع الفنان إلى الإنتاج الخارجى »(٧) . ومصطلح « الشعور » لايجب أن نفسّـره على أنه يعنى تدفق الوجدان مـباشرة أو أى مـرجعـية من هذا النوع . فليس هذا كافيا للفن . بل بالأحـرى إن عناصر « الجمْع » ، قهر لحظة الإثارة أمر حاسم . إن الوعى الذاتى متطابق تماما حقا مع « التخيل المنتج » الذى يميزه شليرماخر بحدة عن التخيل المترابط الشائع ، المرتبط بالذاكرة(٨) .

ومن وجهة النـظر هذه يمكن لشليرماخر أن يسـتعبد الكثيـر من مشكلات علم الجمـال القديمة . إنه لا يتأمل إطلاقـا فى العبقـرية لأن كل الناس فنانون بالمعنى الذى عنده وإن كانوا بدرجات مخـتلفة ؛ وهو لا يتجادل فى الذوق إلا

(٦) مصطلحا « الشعور » و « الحالة » يسودان فى

(٧) المصدر السابق . ص ٨٠ – ٨١

(٨) انظر : أوديبر شت : « نسق شليرماخر » ، ص ٨٢ ، ٩٧ عن التخيل ، المصدر السابق ، ص ١٠٣ وعلم جمال شلير ماخر ، بإشراف أو برشت ، ص ٩٦ والتفرقة التى يقوم بها شلير ماخر واضح أنها مستمدة من تتنز (انظر : أوبرشت : نسق شليرماخر ، ص ١٠٣) وهذا يتفق مع تفرقة كولردج بين التخيل والخيال والذى ينقص فحسب هو البناء القومى المصطبغ بفلسفة شلنج .

لكى يقول إنه مراعاة الوعى الذاتى ، الإنتاجية الأولية[٩] . وهو لا يحتاج إلى أن يتأمل فى جمهور خاص للفن . يقول : « إن الفنان لن يكون قانعا بأن ينتج التجربة نفسها فى كل الناس . والمعيار الكامل للعمل الفنى لايمكن أن يتحقق إلا فى التعديلات اللامتناهية للتأثيرات . والتأثير لايمكن حتى أن يكون موضوع نظر الفنان »[١٠] ، ولاتوجد هرمية للموضوعات ، ولاهرمية للفنون أو الأجناس الأدبية . « كل عمل فنى يجب أن يُنظر إليه بشكل مطلق فى ذاته ، يجب أن تكون له قيمته المطلقة »[١١] . وشليرماخر بوضع كل شىء فى الفعل الباطنى للفنان يجب أيضاً أن يقلل الفروق بين الفنون ؛ فهى فى الحقيقة واحدة ، بمثل ما أنّ هناك « ذوقاً فنياً » واحداً . وهو يلتقط موضوعات متكررة فى التأمل الرومانسى عندما يلمح إلى وحدة الأحاسيس ويتبع التحويلات بين الفنون ويأمل فى وحدة مطلقة لها جمعاء[١٢] .

ولدى شليرماخر مشقة كبيرة بالنسبة للعمل الفنى المنجز وتنوع عوالم الفنون المختلفة والتأثير الاجتماعى للفن . وهو مثل كروتشة تنقصه الشجاعة الكاملة لقناعاته برفض المشكلة الكلية الخاصة بتصنيف الفنون أو حل مشكلة «التخارج» بأن يعلن بشجاعة أن الحدس والتعبير واحد . وأحيانا يقترب من مثل هذا التوحيد . وهو يقول إن « العمل الفنى الأصيل هو عمل باطنى محض ، وتجسيده فى مظهر هو عمل ثان » ، ولكنه من جهة أخرى يدرك أن

(٩) اوديبرشت (مشرف) ، علم الجمال ، ص ٤

(١٠) المصدر السابق .

(١١) المصدر السابق ، ص ٨٧

(١٢) لوماتزش ، ص ١١٨ وما بعدها ص ٦٦١ وما بعدها ، ص ٦٩٠

هاتين المرحلتين متمايزتان ، وأن الشاعر « داخل نفسه لايستطيع أن ينتج إلا فى شكل اللغة »[١٣] . بل إنه ليوحى بأن هذا التوحيد بين التصور الباطنى واللغة قد يستخدم كمعيار للكلية وبالتالى كمعيار للقيمة . والقصيدة الكاملة سوف تتم بضربة واحدة[١٤] . ومع هذا فهو يعتبر هذا الموقف فريداً بالنسبة لفن واحد - ألا وهو الشعر - بينما الفنون التشكيلية يرى من خلالها أن الفرق بين التصور والتنفيذ لايمكن قهره .

وعادة ما يعمل شليرماخر بشكل ما لكى يميّز ويصف المراحل المختلفة لفعل الإنتاج - المزاج ، اللعب الحر للتخيل ، « الصورة الأصلية » ، التطوير .[١٥] وهو يحاول أن يصنف الفنون بعد كل هذا حتى وإن كان يعترف دائما بالهزيمة المطبقة . وهو يبرهن على وحدته العقلية عندما يعترف صراحة بالمصاعب التى تواجهها نظريته ويرى أنه لايستطيع أن يقهرها داخل خطاطيته .

ويبدو هذا واضحا بصفة خاصة فى مناقشته للشعر . فالشعر يعرفه بأنه « إنتاجية حرّة باللغة »[١٦] . والعلاقة بالواقع تصل إلى أدناها : إن الحقيقة التاريخية والدقة الوصفية غير جوهريتين . غير أن شليرماخر فى عصره كان يصعب عليه أن يفكر فى تطوير نظرية للشعر على أنه مجرد حلم أو كلمات جوفاء أو موسيقى . وكان عليه أن يتبين « اتجاها نحو الحقيقة » وإن كان هذا لا يمكن بالطبع أن يكون حقيقة الحلم . ولقد حلّ المشكلة بقسمة اللغة إلى وظيفتين : صوتها الموسيقى ومعناها المنطقى . والشعر فوق كل شىء

(١٣) المصدر السابق ، ص ٦٨٦

(١٤) أودبرشت ، علم الجمال ، ص ٢٨٢

(١٥) المصدر السابق ، ص ٣٦ ، ص ٥٢ وفى صفحات متفرقة عديدة

(١٦) لوماتزش ، ص ٦٢٦

صوت ، « كلية من الصوتيات » التى يدركها شليرماخر - بالمماثلة مع الموسيقى - على أنها تعبير عن تيار الوعى الذاتى ، «التغير الباطنى للوجود» ، إنه « الذاتية الخالصة للمزاج الباطنى »[١٧] . وفى الوقت نفسه يستخدم الشعر بمعنى اللغة بإرغام اللغة - التى هى دائما عامة - على عرض الجزئى : إن الشاعر يبحث صورة محدودة مفردة تماما جزئية . إن الشعر مزدوج : إنه تشكيل يمثل « الموضوعية الخالصة للصورة » وهو موسيقى يعبر عن المزاج الباطنى[١٨] . هذه الثنائية تفيد فى تدعيم فروق الأجناس الأدبية القديمة : الغنائى موسيقى والملحمى والدرامى تشكيلى . والدراما هى شعر فى اتحاد مع فن التمثيل ، والملحمة تميل إلى النحت ، والشعر الغنائى يميل إلى الموسيقى . ويدرك شليرماخر أن هذه الفروق التاريخية فى أيامه ضبابية - فهناك دراما الغرفة وهى دراما سرية وشعر غنائى بدون موسيقى ، وملحمة غير مصطبغة بصبغة النحت . لكنه لا يعبأ بالضبابية . «إننا لانستطيع أن نتوقع فروقا دقيقة فى أى فن عما فى أى شىء آخرحى»[١٩] .

وهو فى مناقشته المستفيضة لأشكال الشعر ووظائفه يزداد انحرافا عن نظريته الأساسية ويضطر إلى إدخال أفكار غريبة عن فروضه الأصلية . وهو فى مواجهة الإلزام بإنتاج فن شعرى يصبح معتمداً على النظريات السائدة التى لاتكاد تكون لها صلة باستبصاراته الشخصية . ومن ثمّ فهو يطرح (أنماطاً) فى الشعر ، والأكثر مدعاة للدهشة أنه يأخذ بوجهة نظر فى الفن قومية شديدة . ويرجع هذا فى جانب منه إلى إدراك أن كل لغة لها نسقها الوزنى[٢٠] . ولكنه

(١٧) المصدر السابق ، ص ٦٣٢ ، ص ٦٤١ ، ص ٦٤٢

(١٨) المصدر السابق ، ص ٦٤٢

(١٩) أويرشت ، ص ٢٦٦

(٢٠) لوماتزش ، ص ٦٦٣

يشتط لحد القول : « إن رفاق الريف وحدهم هم الذين يفهم كل واحد منهم الاخر بالحيوية المباشرة »[٢١] وهو يرسم تفرقة بين الفن الاجتماعي والفن الديني . وهو من جهة يتخذ دفاعاً روحياً عن الشعر الشبقى (الذى يميزه عن كتابة الفحش)[٢٢] ، ومن جهة أخرى يعيد إدراج الدور الدينى للفن الذى يمكن أن يقهر الحدود القومية ويحقق وظيفة أخلاقية . وهو يستطيع أن يحدد استخدام الفن بالمصطلحات الكلاسيكية الجميلة . « إن الفن يجب عليه أن يؤثر فى تطهير العواطف »[٢٣] .

وهو فى فن الشعر الخاص به يناضل ضد عديد من الأفكار المتناحرة وهو لايحقق دائما نجاحا . وأكبر اسهام له فى دراسة الأدب هو دراسة عينية جاءت فى علم التفسير ، أو بدقة أكبر فى « علم التأويل » حيث كان – مع فريدريك شلجل – واحداً من أوائل أصحاب النظريات فى هذا المجال . وتأملاته التأويلية تتوازى وتصور علم الجمال عنده ، وهى مثال عينى للتناول نفسه والصعوبات الكامنة فيه . يقول شليرماخر إن التأويل ليس هو الامتياز المقصور على فقه اللغة الكلاسيكى أو الدراسات الإنجلية أو حتى الدراسات الأدبية بصفة عامة ، بل إنه ينطبق أيضا على كل أفعال التعبير الإنسانى حتى بالنسبة للردة الدينية[٢٤] . وشليرماخر بمثل ما هو الحال فى علم الجمال عنده ينُقص من قدر فعل التواصل . وهو هنا فى علم التأويل يستبعد التفرقة بين «الفهم» و « التأويل » ، إنهّما لايختلفان الاختلاف الحديث الباطنى عن التحدث بصوت مسموع[٢٥] . والتأكيد الرئيسى يقع على الشعور والحدس ، « والتنبؤ » كما يسميه لعقل المؤلف أو المتكلم[٢٦] .

(٢١) أوبيرشت ، مشرفا ، علم الجمال ، ص ٨٨ وعند لوماتزش ، ص ٢٧٥ وما بعدها .

(٢٢) أوبرشت ، مشرفاً ، علم الجمال ص ٧٤ – ٧٥ وهناك دفاع مماثل في «رسائل محققة عن لوسنده » ١٨٠٠

(٢٣) أوبيرشت ، مشرف ، علم الجمال ، ص ٢٨٧

(٢٤) الكتابات والرسائل بإشراف جوناس، ٢٥١

(٢٥) المصدر السابق ، ٢٨٢

(٢٦) المصدر السابق ، ص ٣٥٤

وشليرماخر يتـصور هذا « التنبؤ » أساساً كالتقـاط مباشر للكل ، لكن ، واضح أنه يصــف أيضـا أولا ما كـان يســمى دائرة الفهم . « إن التـفاصـيل لايمكن أن تُفهم إلا بواسطة الكـل ، وإن أى تفسير للتـفاصيل يفـتـرض فهم الكل »[٢٧] . والعلاقة بين العـمل والمبدع ، بين التأمل والتأليف يجب فهـمها على أنهـا دائرة . إنها ليـست « إثمًا » على الإطلاق ، بل هى ضـرورية لكل فهم للتعـبير الإنسانى[٢٨] . وبجانب هذه العملية (التنبـؤية) يدرك شليرماخر المنهج « المقارن » الذى يدرس نصا فى ضوء الأعـمال الأخرى والتراث الأدبى . ومها يبُد هذا متناقضا بالنسبة لتأكـيد شليماخر عن الشعور الفردى فى الممارسة لديه شـعور فورى بما يسّـميـه « علم التشكّل » للأجـناس الأدبية ذات التـأثير المشكّل للقناعـات والنماذج[٢٩] . ولكن حتـى المنهج المقارن قد ارتـد تماما إلى حدس لاعقلانى ، إلى شعور ، إلى استـبصار ، وهو مثل كل شيءٍ مفرد هو لايمكن وصفه ،إنه « يفوق الوصف » .

ونظريات شليـرماخـر فى التـأويل أثرت بشكل عـميق على بوك ودلتـاى اللذين بنياها فى أنسجـة متطورة فى التأمل المنهجى . ولكن شليرمـاخر كعالم جمال ظل بدون تأثير . وإن منهجه يحاول أن يتمثل خيوطا متناقضة عديدة من الفكر لكى تزكّى نفـسـها ، ومع هذا حـتى اليـوم يجب أن توجـه الانتبـاه . وواضح أن شليرمـاخر كان الأول فى أن يحاول بأى قـوة تأملية أن يطرح علم جمال للشعـور ، علم جمال للعقل الإبداعى ، علم جمال للتعـبير وبمعنى ما من المعانى فإن شليرماخر هو عالم جمال على الحقيقة للتعبيرية الجمالية .

(٢٧) المصدر السابق ، ص ٢٦٦

(٢٨) انظر . التعليقات فى ليوستتز « اللغـويات والتاريخ الادبى » (برنيستون ، ١٩٤٨) ص ١٩ ، ص ١٩ ، ص ٢٢ - ٣٥

(٢٩) الكتابات والرسائل ، ص ٢٥٩ ، ص ٢٧٥


شوبنهور

نُشر النسق الفلسفى لآرثر شوبنهور (١٧٨٨ - ١٨٦٠) عام ١٨١٩ تحت عنوان « العالم كـإرادة وامتـثال » . ولكن الكتاب لم يحظ إلا بـعرض تحليلى بسيط ونادرامـا كان يُقْرأ حـتى سنوات ١٨٥٠ وسنوات ١٨٦٠ وحنيئـذ فقط انتشرت شهـرة شوبنهور ونفوذه بسرعة . وفى الوقت نفـسه تطور مجلدان هو ملحق لكتـابه « العالم كـإرادة وامتـثال » (١٨٤٤) ومـجمـوعة من الأبحـاث الأقصـر « حِكَمٌ وأمثال » (١٨٥١) وقـد حدث تطور هذا إنْ كـان يصعب أن يكون هناك تغيير للاسـتبصارات الرئيسية للشـباب . وفى تاريخ للنظرية الأدبية وبالرغم من تأخر التأثير فإن شوبنهـور ينتمى قطعاً إلى العقود المبكرة من القرن التاسع عشر . وهجماته العنيفة على فيـشته وشلنج وهيجل باعتبارهم «أدعياء» و «مشعوذين» لايجب أن تطمس أنّ علّم الجمال عنده مشابه تماما بالضبط لعلم الجمال عند شلنج . فأحيانا يظهـر شوبنهور تساهلا مع شلنج رغم أنه يستطيع أن يسـتبعد نظريته فى التـراجيديا باعتـبارها « هراء مشوشـا تماما »[1] . ولكن الإنسان لايـحتاج إلى أن يفـترض تأثيـراً مبـاشرا كـبيراً نظرا لأن العـديد من المتشابهات بين شلنج وشوبنهور يمكن تفسيرها بسهولة على أساس أنها مستمدة على نحو مشترك من كانت وأفلاطون .

إنّ علم جمـال شوبنهور هو جزء من الميـتافيـزيقا عنده ، ومن ثم لايمكن فهمه حقا بدون هذه الميتافيـزيقا . وبالنسبة لأغراضنا يكفى أن نذكرّ أنفسنا بأنّ شوبنهور يؤكد ماهية العالم ، « الشىء فى ذاته » على أنه (الإرادة) وأن هذه (الإرادة) « تُوْضع نفسـها » فى عالم الظاهر أو الفكرة فى مـراحل تفضى من

(١) ملاحظة هامشية لكتاب شلنج « الكتابات الفلسفية » (لاندشوت ، ١٨٠٩) ص ١٩٢ وهو يشير إلى نشره . جريسباش (ليبزج ، ١٨١٩ - ١٩٩٣) المجلد الثالث ، ص ١٢٩ وتوجد أيضا إشارات جملة إلى شلنج إلى ما أشرف عليه جريشباش فى برلين عام ١٩٠٢، ص ٧٢ وما أشرف عليه ماكس برام (ليبزج ، ١٩١١) ، ص ٢٧٤

العالم غير الفوضوى للمادة إلى الإنسان . ويذهب إلى أن (الإرادة) شريرة ولايمكن قهرها إلا بتمرد ، بإبطالٍ (للإرادة) ، إدراك بوجود الهاوية ، ونفيها من خلال التوحّد الكامل مع الآخرين فى الشفقة والزهد . والفن هو طريق ثان أدنى (لأنّه أقل فى الديمومة) لنفى (الإرادة) . وفى تأمل العالم ومن ثم إدراك طبيعته ، يعطينا الفنان وسيلة للهرب من طاحونة (الإرادة) . ولغة شوبنهور الوقورة تصبح مشحونة بالانفعال عندما يصف هذا الانطلاق المبارك عبر الفن . « إنه الحالة الخالية من الألم التى اعتبرها أبيقور الخير الأقصى وحالة الألهة ؛ فإننا فى هذه اللحظة ننطلق أحراراً من السعى التعس للإرادة ؛ إنه راحة من عبء العبودية من جانب الإرادة ؛ ولاتزال عجلة اكسيون[٢] قائمة»[٣]. والجمال هو - كما هو عند كانت - تأمل خال من الغرض تماماً . وكل شىء يلبى مصالحنا العملية يجب أن نقصيه من الفن وليس فقط لوحات الطبيعة الصامتة التى تثير شهيتنا أو العرى الداعر فى اللوحات فحسب بل أيضا كل شىء ذاتى أو (أى) استجابة لمجرد الحبكة أو الأحبولة . ومن ثمّ يجد شوبنهور مشقّة بالنسبة للشعر الغنائى الذاتى والحدث فى الدراما والملحمة . وهو يرسم سلما متصاعداً للأجناس الأدبية الخاصة بالشعر ، الأغنية الشعرية ، الأنشودة الرعوية ، الرواية ، الملحمة ، والدراما ؛ والدراما هى أكبر نوع موضوعى ولذلك فهى فى القمة[٤] . وهو يميّز بين الشعراء من الطبقة الأولى مثل شكسبير وجوته والذين هم موضوعيون الذين يتكلّمون من بطنهم

(٢) اكسيون هو ملك فى أسطورة يونانية عاقبه زيوس لحبه للإلهة هيرا بتقييده على عجلة دوارة للأبد (المترجم)

(٣) الأعمال الكاملة بإشراف هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٢٣١

(٤) طبعة هو بشر ، ص ٢٩٣

من خلال شخوصهم[٥] والشعراء من الطبقة الثانية مثل بايرون والذين لايتكلمون إلا عن أنفسهم حتى ولو كانوا لسان حال الشخوص الروائية .

زيادة على ذلك يحاول شوبنهور أن يقيم صروحاً للشعر الغنائي والرواية «الملحمية» أو الدراما . والشاعر الغنائي يجب أن يكون إنسانا كلياً وليس مجرد فرد . وهناك تفرقة حادة بين المؤلف «العارض» و « المعروض »[٦] . زيادة على ذلك ليست الأغنية بكل بساطة التعبير إما عن الفرح أو الأسى : إن الشاعر العبقرى يصبح فى آن واحد واعياً بنفسه على أنه « فاعل المعرفة الخالصة اللا إرادية والذى يتعارض سلامه المبارك الذى لايتزعزع مع تأكيد الإرادة ، والتى هى دائماً محدودة وهى دائماً فى احتياج . والشعور بهذا التقابل ، هذا التبادل ، يجرى التعبير عنه فى أغنية ويشكل الحالة الشعرية للعقل »[٧] . ويبذل شوبنهور مجهوداً لتوثيق وجهة النظر المزدوجة هذه بتحاليل بعض غنائيات جوته ويشير إلى بعض الأغنيات الشعبية الألمانية . وهكذا فى الشعر الغنائى فإنّ « معجزة توحد الذات العارفة مع الإرداة » يتحقق ، أو بلغة شعبية فإن الرأس والقلب يتصالحان . غير أنّ شوبنهور لايدرك تماماً نتيجة إلغاء الثنائية الأساسية فى الشعر الغنائى : إن الشعر الغنائي يظل بالنسبة له شكلا بدائياً للشعر لأنه يفضل الفن الأكثر وضوحاً والأكثر عقلانية ألا وهو فن الرواية والدراما .

(٥) طبعة هو بشر ، المجلد الثالث ، ص ٣٩٣ - ٤٩٥

(٦) طبعة هو بشر المجلد الثانى ص ٢٩٣

(٧) طبعة هو بشر ، ص ٢٩٥ الترجمه الانجليزية (منقحة) المجلد الأول ، ص ٣٢٣

وهناك بحث متأخر نوعا ما « عن المشوّق » (١٨٢١ ، نشر مجهول الاسم عام ١٨٦٤)[٨] يطرح بعض الإقرار بالاستجابة للحبكة فى الملحمة والدراما . ولكن هذه الحبكة تستبعد على نحو قاطع الوضع المتدنى طالما أن تسلسل الأحداث خاضع لقانون العلة الكافية (قوانين العلية والزمان والمكان) بينما على الفن الأصيل أن يأخذنا إلى ما وراء الواقع العادى إلى عالم المثل . ويقول شوبنهور إن أعظم أعمال الأدب ليست « مشوقة » : وحتى تمثيليات شكسبير تثير القليل من التشويق من جراء حبكاتها ومن ثم لاتلقى استحسانا لدى الحشد الهائل[٩] . وفى أعظم الروايات « دون كيشوت » و « تريسترام » و «هلواز الجديدة » و « فلهم ميستر » ، توجد حبكة . لكن شوبنهور يعترف بوجود حبكة مشوقة فى بعض الأعمال الممتازة فى تمثيليات شيلر وفى « أوديب ملكا » وعند سير والتر سكوت . وهو يعترف بأن التشويق متّسق مع الجميل ، بل إنه حتى ضرورى فى الأعمال الدرامية والروائية كنوع من الأسمنت أو الحزام الذى يربط الأشياء معا . وفى الأعمال الطويلة فإنّ التقنية والروتين يجب أن يملأ الفجوات بين لحظات الإلهام . وشوبنهور - مثل إدجار آلان بو - يعتقد أنه يوجد شيء حتمى غير مشوق وثقيل فى الأعمال الطويلة مثل «الفردوس المفقود» أو « الانيادة »[١٠] . وهو يخلص إلى أن التشويق كخاصية ضرورية للحديث هو المادة بينما الجميل هو الشكل . والشكل يحتاج إلى المادة لكى يصبح مرئيا[١١] .

(٨) مطبوع فى طبعة جريشباش ، المجلد الثانى ، ص ١٠٨ - ١١٧

(٩) المصدر السابق ، ص ١١٤

(١٠) طبعة هو بشر ، المجلد الثالث ، ص ٤٦٧ - ٤٦٨

(١١) طبعة جريسباش ، المجلد الثانى ، ص ١١٧ هذه الفقرة الختامية لم تُصنف إلا فى ١٨٤٠

هذا التأكيد على اللاغرضية والموضوعية الكاملتين فى الفن يرتبط عند شوبنهور بنظرية عن المُثُل التى تطور أيضا - بالطريقة الأفلاطونية - اقتراحات كانتية عن المثل الخالدة فى الفن. إن الفن «يكرر المثل الخالدة التى يجرى التقاطها من خلال التأمل الخالص ، الجوهرى والباقى فى كل ظواهر العالم»[١٢] . وهذه المثل ليست - بالطبع - مفاهيم عامة بل هى ماهيات الأشياء . وفى الفن يجرى حدسها وتصورها وليس مجرد التفكير فيها . وشوبنهور يحاول فى عدة نقاط أن يقف ضد سوء التفسير العقلانى لنظريته . إنه يؤكد مراراً وتكراراً أن الفكرة حدسية وليست تصورية : فبالرغم من أنها تمثل عدداً لامتناهيا من الأشياء الجزئية فإنها مع هذا محددة على نحو شامل . إنها لايمكن أن تعرف من خلال فرد على هذا النحو ، بل من خلال واحد ارتفع فوق كل إرادة وفردية لكى يصبح ذاتا خالصة للمعرفة[١٣] . ومن ثمّ فإنّ المفهوم هو «حدّ أبدى» فى الفن . وشوبنهور يؤكد أكثر إدانته للمجاز والرمز (بمعنى الإشارة الاصطلاحية) فى الفنون التشكيلية . زيادة على ذلك يقوم بمحاولة هامة لتحديد المجاز فى الشعر . يقول : فى الشعر يكون المفهوم مادياً ، المعطى مباشرة ، ومهمة الشاعر هى استخلاص العينى ، المرئى من اللغة المكونة من الكليات . وعلى الشاعر أن يربط المفاهيم التى تعطيها اللغة على نحو بحيث يجعل مجالاتها تتداخل ولايظل أى منها داخل صفته التجريدية . إن الشعر هو من استخلاص العينى والفردى من العام[١٤]

(١٢) طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٢١٧

(١٣) طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٢٧٦ ، الترجمة الانجليزية المجلد الأول ص ٣٠٢

(١٤) طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٢٨٦ - ٢٨٧ الترجمة الانجليزية ، المجلد الأول ، ص ٢١٣

ويصف شوبنهور الوسائل والأحابيل لتحقيق هذه الغاية : الكنايات والاستعارات والتشبيهات والأمثال والمجازات . والأعمال ذات الشخصية : دون كيشوت ، رحلات جلفر ، وكريتون لجراثيان تحظى بالثناء الشديد[١٥] . والإيقاع والقافية تعدان أيضاً حيلا من أجل التجسيد العينى . ويفضل شوبنهور الإيقاع على القافية لأن الإيقاع هو فى الزمن وحده ومن ثمَّ فإنه استناداً لمبحث المعرفة عند كانت يمت إلى « الحساسية الخالصة » بينما القافية تروق للأذن ومن ثمّ إلى مجرد الإحساس التجريبى[١٦] . وبينما تبدو هذه التفرقة من الصعب الدفاع عنها فإن تأثير القافية يجرى تفسيره بجلاء : إن القافية تفيد كرابطة ، إنها تبعث على الاتفاق بقوة وهى توحى بأن الفكرة التى عبر عنها الشاعر هى مقدرة ومؤداة فى اللغة ومن ثم فهى حقيقية إنْ جاز لنا القول[١٧] . والصوت فى الشعر بصفة عامة مهم فهو الذى يوحى بأنّ اللغة الشعرية ليست مجرد إشارة على شىء مشارٍ إليه ، فى علاقة الواحد بالواحد إلى الشىء كما فى اللغة العادية ، بل هى هناك لذاتها[١٨] . وهكذا ذهب شوبنهور إلى أنّ الشعر لايمكن ترجمته[١٩] . ولسوء الحظ فإنّ هذه الاقتراحات الجميلة التى تظهر التقاطًا تحليليًّا رائعاً لطبيعة الشعر لم تجر متابعتها . وشوبنهور فى معظم أقواله الشهيرة عن الكتابة والأسلوب الموجودة فى المجلد الثانى من «الحكم والأمثال» إنّما يزكىّ أسلوباً واضحاً بسيطاً غير مزخرف . وهنا على أى حال ليس هناك

(١٥) طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٢٨٤

(١٦) طبعة هو بشر ، المجلد الثالث ، ص ٤٨٨

(١٧) طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٢٨٧ ، المجلد الثالث ، ص ٤٨٩

(١٨) طبعة هو بشر ، المجلد الثالث ، ص ٤٩٠

(١٩) طبعة هو بشر ، المجلد السادس ، ص ٦٠٢

تناقض فى مفهومه عن الشعر . ويستطيع شوبنهور أن يفعل هذا لأنه يميّز بحدّة بين الخطابة التى تسعى إلى تحقيق غايات عملية أو عرض مفاهيم وبين الشعر الأصيل . والشعر باعتباره تأملا فى الأفكار خالياً من الغرض بعيد كل البعد عن الخطابة : « كلما قلت الخطابة ازداد الشعر تحسّنا »[٢٠] . ومن ثمّ ينددّ شوبنهور بحدة بالتراجيديا الفرنسية ويفضل جوته على شيلر الحافل بالخطابة[٢١] . وهو يستطيع أن يحلل أحابيل الشعر التى تمحوه من اللغة العادية ولايزال يستطيع أن يعجب بالمعايير العقلية والخطابية فى الحكم على النثر الشارح . وشوبنهور نفسه يمثل تناقضاً ظاهرياً بالتمسك والعرض لفلسفة صوفية عالمية مع وضوح وبساطة لدى أخلاقيّى فرنسا فى القرن الثامن عشر يجمع فى تعاليه « سُمُوّاً » أقصى مع خشونة رواقى حكيم دنيوى أو حتى صاحب نزعة كلبية ساخرة . وكذلك فإنه فى نظريته عن الأدب يستطيع بالكامل أن يميز دور الإيقاع والقافية والاستعارة والمجاز فى الشعر . وفى الوقت نفسه يزكى مقالاً عقلياً خالصاً للنثر . ولقد وجد شوبنهور صيغاً رائعة ضد عدم الاستيعاب والغموض والتفكك ومن أجل البساطة والنورانية والإحكام فى الأسلوب : «إن ما ليس واضحاً مرتبط بما ليس عقلياً» ، « القاعدة الأولى للأسلوب هى أن يكون لديك شيء تقوله» ، «استخدم الكلمات العادية وقُلْ أشياء غير عادية» ، « المبدأ الأساسى لأصحاب الأساليب يجب أن يكون المبدأ الذى يجعل الإنسان لايفكر إلا فى فكرة واحدة فى الوقت الواحد » إلخ[٢٢] . وأسلوب الفلسفة والدراسة الألمانية هما المستهدفان أساساً من جانب شوبنهور : إنه يندد بجمل

(٢٠) « تكوين الإنسان » فى « الأعمال الكاملة » . بإشراف ديوسن ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٠٨ - ١٠٩

(٢١) طبعة هو بشر ، المجلد السادس ، ص ٥٥٧

(٢٢) طبعة هو بشر ، المجلد السادس ، ص ٥٥٠ - ٥٥١ : ص ٥١١ ، ص ٥٥٤ : ص ٥٦١

الدارسين الهلامية التى لا تنتهى وحبّهم لوضع الجمل بين قوسين والذى يراه وقاحة باعتباره مقاطعة للحديث فى المحاورة ، وتعبيراتهم « المنحرفة » الغامضة الملتبسة . وشوبنهور كتب كما يريد الآخرون أن يكتبوا ، لكنه عرف أنه لم يكن يكتب شعرا وإلاّ لما كان يستطيع أن يزكى دائما ضرورة التخطيط والتدبير والوعى الشعورى والاهتمام بالقارىء الذى سيجرى معه المؤلف حواراً . وهناك تفرقة شهيرة بين طبقات ثلاث للكتّاب : أولئك الذين يكتبون بلا تفكير ، وأولئك الذين يفكرون وهم يكتبون ، وأولئك الذين قد فكّروا وقبل الكتابة . ولاينطق هذا إلا على النثر[٢٣] .

وفى الفن التخيلى الأصيل العبقرية هى التى تقرر ، والعبقرية فى نظر شوبنهور ملهمة ولا شعورية بل وحتى غريزية . والعبقرية مرتبطة بالجنون كما حاول شوبنهور أن يبين من خلال المعرفة المتعلقة بالطب العقلى تفصيلاً . إن الشعراء هم الحالمون والأطفال أو على الأقل الشبان[٢٤] . ويستطيع شوبنهور أن يقول إننا جميعاً شعراء كاملون عندما نحلم وأن « الكوميديا الإلهية » فيها صدق الأحلام[٢٥] ، وأن الموهبة الشعرية قاصرة على فترة الشباب[٢٦] . والعبقرية بالطبع هى دائما استثناء : والمتجول المتوحد مع الأبدية الذى يفهمه معاصروه خطأ ويتجاهلونه ويسيئون إليه يكافأ فى أقصاه بالشهرة بعد الوفاة . ويظهر شوبنهور أكثر من أى كاتب آخر تقريباً إدراكاً ذاتيا مستبداً وثقة كاملة

(٢٣) طبعة هو بشر ، المجلد السادس ، ص ٥٢٦ ، ص ٥٧١ ، ص ٥٨١ – ٥٨٢ ، ص ٥٣٢

(٢٤) سبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٧٧٨ ؛ المجلد الثالث ، ص ٤٥١

(٢٥) الكتابات الفلسفية ، فى ديونس ، المجلد العاشر ، ص ٣٤٣ وطبعة جريسباش ، المجلد الرابع ، ص ٢٩٢

(٢٦) طبعة هو بشر ، المجلد السادس ، ص ٥٩٨

بخلوده ومع هذا أيضاً - ويجب أن نعترف بهذا - يظهر استقلالا عقلياً يدعو للإعجاب وأمانة صارمة . وشخصيته فيها تشابه مع شخصية دكتور جونسون الذى قرأه لكنه ينتقص من « تعصّبه الحرون والغبى »[٢٧] . وشوبنهور وهو يعرف عداوة العالم للفنان يقترح « تاريخاً أدبياً تراجيديا »[٢٨] ومع هذا يحتقر التاريخ الأدبى العادى على أنه « قائم بأجنّة ميّتة »[٢٩] . إن العظام ينتصبون كعمالقة فى عزلة شديدة . والتاريخ لايظهر أى تقدم ولا أى تغيير أخلاقى حقيقى . لايوجد تقدم فى الفن لأن « الفن هو فى كل مكان قائم فى تحقيق هدفه »[٣٠] .

ورغم كل التحوّلات ضد النزعة العقلانية لايملك الإنسان على أى حال إلاّ أن يستنتج أن رؤية الفنان هى عند شوبنهور هى نفسها رؤية الفيلسوف والنتيجة تبدو محتمة أن الفنان ليس إلا فيلسوفاً بدرجة أدنى (لأنه منحاز) . والفن لايتميز عن الرؤية الفلسفية إلا بمعيار غير كاف بالمرة يخفى المشكلة الكلية لعالم الجمال : المرونة ، السهولة . يقول شوبنهور : « إن العمل الفنى ليس إلا وسيلة تسهيل المعرفة (الحدسية) » . « إننا نوضع بمنتهى السهولة فى حالة تأمل لا إرادى خالص عندما تأتى الأشياء لتلاقيه ، أى عندما تصبح بسهولة بشكلها المتكشف ومع هذا المتميز والمحدد ممثلة لأفكارهم ومُثُلهم حيث الجمال يتكون بالمعنى الموضوعى »[٣١] . ولكن من المؤكد أن الشكل لايوصف على

(٢٧) انظر : « النظام واللانظام » . بإشراف إ . جريشباش (ليبزج ، ١٨٨٨) ص ١٢٧

(٢٨) طبعة هو بشر ، المجلد السادس ، ص ٥٩٨

(٢٩) طبعة هو بشر ، المجلد السادس ، ص ٢٩٧

(٣٠) طبعة هو بشر ، المجلد الثانى : ص ٢١٨

(٣١) طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٩ ، ص ٢٣٦

الترجمة الانجليزية (الوضع قد تغير) المجلد الأول ، ص ٢٥٩ - ٢٦٠

نحو كافٍ بمثل هذه (السهولة) فى الاستيعاب . كما أن الكثير ليس متحققاً برسم تفرقة بين الفلسفة والشعر والتى تكاد تكون هى التفرقة بين الكلى والجزئى . يقول شوبنهور إن الشعر يريدنا أن نتعرف على مُثُل الوجود عن طريق الأفراد والأمثلة والشعر بالنسبة للفلسفة أشبه بالتجربة بالنسبة للعلم(٣٢) . إن الشعر هو طريق خاص تماماً للمعرفة فى أن الشاعر يريد أن يعرف (ماهية) الأشياء وليس مجرد أين هى ومتى هى ولماذا هى ومن أجل ماذا هى ، وهذا هو ما يسعى خلفه العالم والإنسان العملى(٣٣) . ولكن أين إذن يختلف الشاعر عن الفيلسوف الذى يسأل أيضا عن (الماهية) ؟ إن الفن هو معرفة بالمُثُل وهذه المثل لاتزال ماهيات خارج الزمان والمكان(٣٤) ، ولايزال غير واضح كيف تكون المثل الفردية على الإطلاق فى نفسها بل حتى كثرة منها عندما تكون ماهية العالم هى (إرادة واحدة) . ويمكن للإنسان أن يسأل كيف يمكن أن يوجد أى شىء للمعرفة بدون أن يكون فى المكان والزمان ؟ كيف يمكن أن تكون هذه المثل (أشكالاً) على الإطلاق إذا كانت خارج المكان والزمان ؟ ومن الناحية العملية يقبل شونهور فن العينية والفردية ويتجاهل عملية الإبداع الفنى والعمل الفنى كعمل فنى مصطنع . ولهذا لانندهش أنه بنظريته فإنه ينتهى إلى أن كل شىء جميل(٣٥) وأنه لايوجد بالفعل اختلاف بين الجميل والقبيح لأن كل شىء له ماهية والذى على الفنان أن يحدسه . لايوجد عند شوبنهور عالم متميز لعلم الجمال والفن بمثل ما أنه لايمكن أن يوجد استحسان واستهجان ،

(٣٢) طبعة هو بشر ، المجلد الثالث ، ص ٤٨١ الكتابات الفلسفية ، فى ديونس ، ص ١٧٦

(٣٣) المصدر السابق ، ص ١٩٢

(٣٤) المصد السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٩

(٣٥) طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٨

ولايوجد إلا التأمل الذى يستوعب الماهيات والاستبصار بطبيعة العالم . وكان على شوبنهور أن يوحّد الجميل بـ « الخصائص » وهو مصطلح سبق لفريدريك شلجل أصلاً أن احتفظ به للجمال الرومانسى بل وكل المبدأ العضوى للوجود[٣٦] .

ولكن بالرغم من هذه المصطلحات الرومانسية الخادعة واستبصاراته بأحابيل النزعة العينية فى الشعر فإن شوبنهور استخدم عادة الجمال والخصائص ليقصد المثال ، النمط ، العام ، بمعنى كلاسيكى جديد حسن ، وأحيانا على نحو خطر يقترب من المثالية الموحشة . ويقول إن الشعر ينحّى جانبا كل « الأمور العرضيّة المقلقة »[٣٧] ولايتعامل إلا ظاهريا مع الجزئى ولايتعامل إلا حقا مع ما يوجد فى كل موضوع وفى كل الأزمنة[٣٨]. ولايستحسن شوبنهور إلا العمارة اليونانية ويندّد بالفن القوطى ؛ وهو يستنكر الرومانسية - التى لا يرى فيها إلا نزعة العصور الوسطى ، نزعة الغموض والعبادة العبثية للنساء [٣٩]. وهو يندد بالإفراط فى إبراز قصيدة «نيبلنجن» وهو بارد جاداً للغاية إزاء المدرسة الرومانسية الألمانية وإن كانت لديه كلمات طيبات لزخارياس فرنر (الذى عرفه شخصياً) ولأوجست فلهلم شلجل (الذى أثر فيه ما لديه من معرفة) بل وحتى لهاينى «الذى هو مهرج ولكنه عبقرى»[٤٠]. وشوبنهور مثل أى كلاسيكى

(٣٦) الكتابات الفلسفية ، فى ديونس ، ص ٢٨٢ ، ص ٣٠٢ ، وعن فريدريك شلجل انظر ص ١١ من هذا الكتاب

(٣٧) طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٣٢٠

(٣٨) طبعة هو بشر ، المجلد الثالث ، ص ٤٨٧

(٣٩) طبعة هو بشر ، المجلد الثالث ، ص ٤٩٢ وطبعة جريسباش « الاحاديث » ، ص ٤٢

(٤٠) طبعة هو بشر ، المجلد السادس ، ص ٤٣١ وعن فرنر انظر : الرسائل ، بإشراف جريسباش (١٨٩٤) ص١٢٢ و« كتابات » المجلد الرابع ، ص ٢٧٥

جديد جيد يزكيّ المراعاة الصارمة للياقة ولايجب أن يكون هناك أى تناقض فى الشخوص الروائية[41] . والفائق للطبيعة فى الشعر يلقى تنديداً كاملاً وإن كانت هناك محاولة لتبرير ضعيف للشبح فى مسرحية «هاملت»[42] . والأعمال التى هى خيالية على وجه التحديد وقائمة على توقيف قوانين الطبيعة مثل «حلم ليلة فى منتصف الصيف» لشكسبير تُعدّ من الطبقة الثانية حيث أنها لا تظهر إلا عالم الحلم لاالحياة الحقيقية[43] . فإذا كنا شعراء كاملين فإن هذا يتم نسيانه فى الحلم . وشوبنهور - مثل أى كلاسيكى جديد - يستهجن خلط الفنون والأجناس الأدبية . وهو لم يحب ريتشارد فاجنر الذى كان أكبر المعجبين به ومجّد الأوبرات التى ألفها روسينى قائلاً إنها صوت خالص والكلمات لاتهم فى الموسيقى[44] .

زيادة على ذلك هناك شيء مميز جداً فى تفسير شوبنهور للتراجيديا . إن التراجيديا تعلم التنازل : إنها تؤثر فينا على أنها عقار للإرادة ؛ وهى تقترح الاستسلام ولايقتصر هذا على الحياة بل على كل إرادة للحياة[45] . والتراجيديا هى الجنس الأدبى الذى يبشر بفلسفة شوبنهور الخاصة . وهناك ثلاثة أنواع من التراجيديا حسب خطاطيته تلك التى تكون الكارثة فيها راجعة إلى السوء الكامن فى الشرّير ، وتلك التى تحدث فيها من جراء بعض الصدف أو الخطأ ، وتلك التى تتسبب فيها من جراء مجرد الموقف ، علاقة الأشخاص ببعضهم .

(٤١) طبعة هو بش ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٧

(٤٢) الكتابات الفلسفية . ديونس ، ص ٣٢٥ من الملاحظات في الهامش ويعتقد شعر بنهور أن التواصلات من جانب المحتضرين ليست من خارج الطبيعة . ولكن ما شأن هذا مع شبح هاملت ؟

(٤٣) الكتابات الفلسفية ، ديونس ، ص ٢٢٥ من الملاحظات فى الهامش .

(٤٤) الأحاديث ، ص ٦٩ ، المحاضرات بإشراف برام ، ص ٢٧٧ طبعة هو بشر ، المجلد السادس ، ص ٤٦٣

(٤٥) طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٩

وبطبيعة الحال فإن هذه الأخيرة هى الفرع الأقصى ، « إنها تظهر لنا أكبر سوء حظ على أنه شىء لايهدف من جراء الظروف النادرة أو الشخوص الخرافية الوحشية ، بل عن طريق ظهورها بسهولة ومن نفسها من الأحداث وطبائع الناس »[٤٦]. وبهذا النوع الأقصى للتراجيديا نتعلم أن الحياة نفسها هى لعنة وأنها على نحو ما عبرّ كالدرون فى بيتين من الشعر يحب شوبنهور أن يقتبسهما :

« ذلك أن الجرم الأعظم

للإنسان مكتوب عليه منذ مولده »[٤٧]

ومطلب العدالة الشعرية قائم هكذا على سوء فهم شديد لطبيعة التراجيديا بل حتى طبيعة العالم . ويجرى التنديد بالدكتور جونسون لأنه يتشكى من عدم اكتراث شكسبير بالعدالة الشعرية . ومطلبه يتضمن نظرة يهودية فريدة وبروتستنتانية عقلانية متفائلة ضحلة عن العالم[٤٨] .

وعندما عاود شوبنهور بنهور بحث التراجيديا فى المجلد الثانى الملحق لكتابه « العالم كإرادة وامتثال » (١٨٤٤) استخلص النتائج لرأيه على نحو أكثر وضوحاً . ولقد أجرى تنازلاً جلياً لصالح وجهة نظر شيلر وكانت بربط التراجيديا -كما فعلا - بالجليل . وأدرك الآن أن التراجيديا ليست مجرد منظر مرعب مُحْبط « لبؤس البشرية وحكم الصدفة والخطأ وانهيار العدالة وانتصار الشر » والذى عليه أن يعلمنا نفى إرادة الحياة كما عاود وصفها ؛ وهى تتطلب أيضاً وجوداً مختلفاً تماماً ، عالماً آخر ، لا نعرفه إلا بشكل غير مباشر ، بمثل

(٤٦) طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٣٠٠ - ٣٠١ ، الترجمة الانجليزية ، المجلد الأول ، ص ٣٢٩

(٤٧) البيتان مقتبسان فى طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٣٠٠ من قصيدة « الحياة حلم »

(٤٨) طبعة هو بشر ، المجلد اثانى ، ص ٢٩٩

هذا المطلب . إن التراجيديا تعطينا « شعوراً فريداً بالرفعة » وتجعلنا نعرف « أن العالم ، أن الحياة لايمكن أن تشبعنا حقاً ، وأنها غير جديرة بإخلاصنا »(٤٩) .

وفى تناقض مع كلاسيكيته الصلبة فإنه يعترف بأن هناك استسلاماً بسيطاً فى التراجيديا اليونانية . يموت هيباليتوس وقد استسلم للقدر وإرادة الآلهة ، لكنه لم يكف عن إرادة الحياة ذاتها . ومن ثم فإن التراجيديا المسيحية أقرب لمثال شوبنهور وتراجيديا « الأمير الوفى » لكالدرون أثارته للغاية . وهو يضع شكسبير فى مرتبة أرقى بكثير من سوفوكليس . ومسرحية « أفيجينيا » ليوريبيديس إذا ما قورنت بمسرحية « أفيجينيا » لجوته تبدو له بالأحرى وقحة وسوقية . وتراجيديا «الباخوسيات» هى « تلفيق متمرد لصالح الكهنة الوثنيين » ومسرحيتا « أنتيجون » و « فيليكتيتوس » فيهما أطروحات منفرة بل حتى باعثة على الاشمئزاز(٥٠) .

ولوكانت ذروة التراجيديا هى التراجيديا التى تحدث فيها الكارثة بدون وحوش وبدون صدفة فإنّ شوبنهور كان سيدافع عن التراجيديا البورجوازية ، التراجيديا بدون أوغاد وأبطال . ولقد تحدث ضد الشخوص المفرطة فى نبالتها . وهو يقول عن شكسبير وإن كان الأمر صعباً أن يكو صواباً - لايوجد إلا شخصان كاملان فى نبلهما : كورديليا وكوريولانوس ، والمركيز لوسا فى مسرحية شيلر « الدون كارلوس » ففيه نبالة أكبر - وهو يلاحظ هذا ساخراً - مما يوجد فى الأعمال الكاملة لجوته . وشوبنهور بعد مسرحية « كلافيجو »

(٤٩) طبعة هو بشر ، المجلد الثالث ، ص ٤٩٥

(٥٠) طبعة هو بشر ، المجلد الثالث، ٤٩٦ - ٤٩٧ وعن عمل كالدون نظر فلهلم جوينز : « شوبنهور حيًا » (ليبزج ، ١٨٧٨) ص ٧٧ ويتناول حضوره عرضا عام ١٨٠٩

لجوته - في هذا المضمار على الأقل- تراجيديا أنموذجية لأنه -حسب تفسيره- ما من شخصية مفردة فيها سيئة تماماً أو خيرة تماماً . وهو يمتدح مسرحية «السيد» لكورنى أيضا بسبب هذا التوازن[٥١] . غير أن موافقة شوبنهور على التراجيديا البورجوازية - وهو ما يمكن أن نتوقعه - أمْر غير محبوب لأنه يفتقد الشيء الذى يفتقده أى كلاسيكى جديد حسن : « ذروة السقوط »[٥٢] التى تضغط علينا فى كوارث الملوك والأمراء . ومن جهة يريد شوبنهور التوحد مع البطل ، « الشفقة » بمعنى معاناة الرفيق وليس المؤاساة ، ويدرك أن هذا من السهل تحقيقه عندما نشعر بأننا نستطيع أن نقع فى المأزق نفسه ؛ ومع هذا فهو من جهة أخرى يريد مسافة وصيغة مثاليتين ، وهو يعترض على التراجيديا البوجوازية بسبب ما فيها من كوارث ليست محتمة ، ويمكن فى الأغلب منعها بعون بسيط (على سبيل المثال بعون مالى) . ولهذا لايجب أن يوصف شوبنهور كما هو الحادث غالباً بأنه مدافع عن الدراما البورجوازية[٥٣] . وتكمن قيمته بالأحرى فى بيانه عن نظرة واضحة فى التراجيديا والتى تناقض ما كان عند معظم الألمان قبله . إن التراجيديا عند شوبنهور ليست نزعة اشراقية كما هى عند لسنج وشيلر ، لكن كشف التناقضات والغموض فى العالم والبراءة والمعاناة غير العادلة . ومع هذا ففى شوبنهور نجد أن التعارض مع تفاؤل النظرية السائدة عن التراجيديا ورفضه الشامل لأى تغير مظهرى وأى نصر

(٥١) طبعة هو بشر ، المجلد الثالث ص ٤٩٩ - ٥٠٠ الكتابات الفلسفية ص ٢٤٨ تكوين الإنسان ، ديونس ، ص ٤٧٦

(٥٢) طبقة هو بشر ، المجلد الثالث ، ص ٥٠٠

(٥٣) وخاصة فى أوائل القرن العشرين فى ألمانيا . انظر أوسكار فالزل . « التراجيديا عند شوبنهور » (ليزج ، ١٩٢٢) ص ٥٢٤ مابعدها . جورج لوكاتش « علم اجتماع الدراما الحديثة » أرشيف علم الاجتماع والسياسة الاجتماعية ، العدد ٢٨ (١٩١٤) ص ٣٠٢ وما بعدها ، ص ٦٦٢ وما بعدها .

روحى - كل هذا أفضى مرة أخرى إلى الإعلاء من شأن كل شىء تراجيدى . فإذا كان العالم شريراً فى كليته ، فإن التراجيديا تبدو من نافلة القول نوعا ما وتشكيلا ما رتيبا لحقيقة قائمة[٥٤] . وعلى هذا ، فلا الدفاع التفاؤلى عن النظام الكامل لله الذى رأى فيه لسنج هدف التراجيديا ولا القناعة الشديدة عند شوبنهور يستطيع أن يصف طبيعة التراجيديا .

وإن وجود الكوميديا يجب أن يكون مما يثير الحيرة أمام شوبنهور . لقد حط من شأنها على أنها « تحريض على التأكيد المتواصل لإرادة الحياة » . إنها تقول لنا إن الحياة - فى كلّيتها - خيرة وخاصة إنها دائما مسلية . ويضيف شوبنهور متهكما : « من المؤكد أنه يجب الاسراع بإنزال الستار فى لحظة الفرح حتى لانرى ما يأتى بعد ذلك »[٥٥] . غير أن الكوميديا تسبب اضطراباً بالنسبة له على نحو ما تسببه الأنشودة الرعوية التى يتجاهلها أو يعلن ببساطة أنها مستحيلة . والسعادة الدائمة لاتوجد ومن ثمّ لايمكن أن تكون موضوع الفن[٥٦] .

والمصاعب المتعلّقة بمكانة شوبنهور فى علم الجمال (كما فى الميتافيزيقا) يبدو أنها مما لايمكن التغلب عليها . إنه قريب لكانت وشيلر وجوته فى قناعته بأن الشعر هو معرفة بالمثل ، معرفة خالية من الغرض . ولكن فى المسائل الشائكة الحاسمة الأخرى يختلف عن معاصريه . وليس لديه إلا القليل ليقوله عن التخيل الذى يدركه على أنه مفيد أساساً لتوسيع تجربة الشاعر المحدودة[٥٧] ؛

(٥٤) جوزيف كورنر - « التراجيدى وكاتب التراجيديا » مجلة « بروسيش جاربونشر » العدد ٢٢٥ (١٩٣١) ص ٥٨ وما بعدها ، ص ١٥٧ وما بعدها ، ٢٦٠ وما بعدها ، وخاصة ص ٢٧٤

(٥٥) طبعة هو بشر ، المجلد الثالث ، ص ٥٠٠ الترجمة الإنجليزية المجلد الثالث ، ص ٢١٨

(٥٦) تكوين الإنسان ، ص ٤٦٥

(٥٧) طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٠

وهو صامت بالنسبة للسخرية والأساطير والرواية . لكن يمكن أن يكون محسوسا بشكل يبحث على الدهشة فى نظريته عن الشعر الغنائى ومراعيا للأحابيل الشعرية وأصيلا فى نظريته عن التراجيديا . وذوقة الفعلى فى الأدب هو ذوق الكلاسيكية الألمانية ، وآراؤه الأدبية لايمكن أن تقوم على أنها غير عادية . وعلم جمال شوبنهور لم تصبح له أهمية تاريخية كبرى إلا فى أواخر القرن التاسع عشر لأنه حمل هذه الأفكار الأفلاطونية فى عصر لم يكن شلنج وهيجل قد أصبحا فيه موضع الثقة . وبصفة خاصة فإن علم جمال الموسيقى عنده ، الفن الذى هو فى نسقه يُنحّى جانبا على أنه تعبير مباشر عن (الإرادة) بدون وسيط المثل يثبت أن له تأثيراً هاماً على نيتشة وفاجنر وتوماس مان . ولكن فى نظرية الأدب رغم أننا قد التقطنا ملاحظات نفاذة بل وحتى استبصارات نظرية فإن مفهومه عن التراجيديا وحده ثبت أنه إسهام مميز جدا .


هيجل

يُعَدُّ علم الجمـال عند هيـجل (١٧٧٠ - ١٨٣١) ذروة التطور المدهش الكلى للتأمل الألمانى فى الفن . لقد جمّـــع - وإن كان مع وجود اختلاف - ما سبق أن قاله كانت وشيلر وشلنج وسوجلـر إذا ما اقتصرنا فحسب على أشد السابقين عـليه وضوحـا وأعمل ذهنه بحـيث يخرج بنسق فى علم الجـمال هو بدوره ليس إلا جزءا بسيطا من فلسفة شاملة للعقل والتاريخ والطبيعة . وعلينا أن نعترف الآن بأن هيـجل هو من أشد الأشخاص تأثيـرا فى تاريخ البشرية . وفى الفلسفـة السياسيـة نجد أن المادية الجدلية الماركـسية - وكذلك الكثـير من التنظير المحافظ الليبرالى عن الدولة تنحدر منه وإن كان هو لـم يكن يقرّ بالكثير ممّن ورثوه . ودور هيجل فى تاريخ المنطق هائل . لقد كتب أول تاريخ للفلسفة والذى كان أكثر من مجرد ذخيرة للكتب . وفلسفته فى التاريخ والدين كان بها حتى مـزيد أكبر بـعيد المدى من الارتدادات للمـاضى . ودوره فى تاريخ علم الجمال يصـعب أن يقل فى الأهمية إذا ما فكرنا فى الخط الممتـد للهيجليين فى ألمانيا وتأثيره علـى هيبوليت تين ودى سنجتيس وعلى بلنـسكى وباتر وكروتشه وأى عدد من الآخـرين . وهذا التـأثير عادة هـو تأثير المنهج وحـفنةقليلة من الأفكار المحورية . ونادرا ما يعنى هذا نسقا مـغلقا على نحو ما يبدو بناء (علم الجمال) غـير المقبول فى تفاصيـله فى نظر معظم المفكرين الذين تلوه . ونظرية هيجل الأدبيـة فى تمايزها عن قضاياه العـامة عن الجمـال والفن والمثال لا تكاد تعرف اليوم كـكيان متميـز للفكر ، رغم أن «محاضرات علـم الجمال» تكرس فصلا خـتاميا مسـتفيضا لفن الشـعر وفى مواضع أخرى نجـد أن الكتاب حافل بتأملات عن النظرية الأدبية وتعليقات على الأعمال المفردة للأدب .

تعد «محاضرات علم الجمال» إذا ما نظرنا إليها ككتاب غير مُرْضية بالأحرى : فهناك قدر كبير من التكرار وكثير من الانقطاع فى تطوير التفاصيل وهناك مادة وصفية كبيرة يبدو أنها غير دقيقة فى العرض (وخاصة عن الأساطير الشرقية) وآثارا عرضية بالاهتمام الملئ بالمزاح بالجمهور من الطلبة الألمان . وهذه النواقص ترجع إلى حقيقة أن المحاضرات قد نُشرت بعد وفاة هيجل ، والذى نشرها هو تلميذه هنريخ جوستاف هوتو فى ١٨٣٥ وهى قائمة على عدة مجموعات من مذكرات المحاضرات التى دونها الطلبة فى سنوات ١٨٢٠ لقد جُمعت ونُقّحت وأشرف عليها باهتمام هوتو ومن ثم فإنها لا تمثل الصياغات النهائية لهيجل [١] . ولسوء الحظ فإنّ الكتابات المطبوعة إبان حياة هيجل تحتوى على مادة بسيطة للغاية تكون مفيدة لفحص ومراجعة المحاضرات : والعروض الأكثر إيجازا لعلم الجمال فى كتابه «علم تجليات الروح»[*] (١٨٠٧) و «الموسوعة» (١٨١٧) تمثل مرحلة متقدمة فى فكر هيجل وسلسلة المقالات النقدية عن هامان وسولجر وسلسلة واحدة عن «فالنشتين» لشيلر الملحقة بالمحاضرات ليست إلا عن نقاط ثانوية [٢] . بالإضافة إلى ذلك فإن للمحاضرات ميزة كبرى لمعظم القراء المحدثين . رغم أنها أقل صرامة منهجيا ، وأقل اكتمالا نهائيا فى تعبيرها ، فإنها أكثر جاذبية وذلك بسبب استطراداتها ؛ والاستخدام المتكرر لأمثلة عينية وإظهار معرفة تاريخية متسقة .

(١) إن محاولة تحرير الملاحظات لم تتقدم بما يزيد عن مجلد أول بإشراف لاسون ، ليبزرج ، ١٩٣١ ولم أتمكن إطلاقا من أن أحقق نسخته .

(*) جرى العرف على ترجمة عنوان الكتاب باسم (ظاهريات العقل) لكن هذه هى الترجمة الأدق للعنوان (المترجم) .

(٢) الأعمال الكاملة . المجلد السادس عشر ، ص ١٧ .

لكن الصعوبة فى نقل علم جمال هيجل بسيطة بالمقارنة مع صعوبات تفسيرها وتقييمها . ويبدو أن هناك تناقضا أساسيا بالنسبة لمحورها . فمن جهة كان علم الجمال عنده أكبر نسق ذا تأثير فى العصر حيث اندمج التاريخ والنظرية بشكل ناجح وكل الأفكار الرئيسية لدى علماء الجمال الألمان تمثلت فى نسق واحد يحدد بوضوح الطبيعة ويحدد عالم الفن . ومن جهة أخرى فإن نظرية هيجل وخاصة نظريته الأدبية تبدو فى جانب منها كعودة إلى وجهات النظر والمفاهيم العقلية الأقدم والتى عندما التقطها أتباعه من أصحاب العقلية الحرة فيه أحدثت عودة إلى سوء الفهم العقلى القديم للفهم والحكم على الأدب بمعايير مجرد المحتوى بل وحتى الرسالة الأخلاقية والدينية .

ومفاهيم هيجل الجمالية المحورية ستكون أكثر ألفة لنا عن كانت وشيلر وشلنج . وهيجل مثلهم يصر على أن الفن «يجعل الحسى روحيا والروحى حسيا» وأنه فى الفن يجب أن يكون الكلّى فرديا والعام جزئيا والفكرة والشكل موحدين [٣] . وأشهر صيغة عند هيجل «التشابه الحسى للفكرة» [٤] هى مجرد إعادة صياغة للوحدة الجدلية للحسى والفكرة والتى التقينا بها عند شلنج وسولجر . والجمال هو الكلى العينى نفسه . والعمل الفنى هو كلية ، منظمة فى كل تفصيلة ، تبدع عالما مغلقا ينقصها العرض الخارجى وهذا المفهوم الشائع لدى السابقين على هيجل يجرى تفسيرهعلى نحو أصيل . والفكرةالهيجيلية ليست المثال الأفلاطونى فوق عالم الأشياء والأشخاص وليست بالطبع مفهوما مجردا . إنها تصبح تاريخية كاملة متوحدة مع العملية التاريخية نفسها . إن

(٣) محاضرات عن علم الجمال ، الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٦٨ ، ص ١١٠ ، ص ٨٤ ، ص ٤٦ .

(٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ١٦٠ .

نظرية الفن والتاريخ الفنّى متشابكان كل منهما بالآخر حتى على نحو أكثر التصاقا مما عند الأخوين شلجل اللذين هما الأقرب إلى هيجل فى هذه المسألة .

ولسوء الحظ فرن دمج هيجل النظرية والتاريخ يجعله يدفع تصنيف الفنون إلى نتيجة المراحل التاريخية للفن ويمكن للإنسان أن يدافع عن المراحل الثلاث للفن عند هيجل : الرمزية والكلاسيكية والرومانسية . ويقصد هيجل بالفن «الرمزى» ما نسميه اليوم «المجاز» ، الفن الذى لا نجد فيه تجميعا عينيا للمعنى والشكل [٥] . مثل هذا الفن سيكون - بالمعنى الدقيق الذى عند هيجل - حقا لا فنا بل بعض المقدمات للفن التى رأى فيها أمثلة أولية فى الشرق والهند ومصر . وهو لم يجد إلاّ علاقة غامضة بين الشكل والمحتوى ، انقساما بين المثال التجريدى والواقع المتنوع للطبيعة . [٦] والفن الكلاسيكى ، فن اليونانيين بصفة خاصة هو وحدة المحتوى والشكل ، انصهارهما ووحدتهما بينما الفن الرومانسى والذى يعنى به هيجل كل الفن منذ القديم هو الفن الذى فيه انقسام جديد بين الداخل والخارج والذاتية فيه تجعل ما هو خارجى يشكلشانية ما هو فجائى وتعسّفى [٧] .

وإضافة الفن «الرمزى» للفن المزدوج الكلاسيكى - الرومانسى عند الأخوين شلجل يمكن أن يعد تحسّنا لخطاطيته حيث يجرى الاعتراف بمرحلة ثالثة (وإن كانت أدنى أو على الأقل أولية) وفيها يُحمل الفن الشرقى إلى

(٥) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٤١٩ .
(٦) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٤٠٩ ، ص ٢ ، ص ٤ .
(٧) المؤلفات الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ١٣٦ ، ص ٢٣٤ .

النمـوذج الواسـع العـالمـى . وعلى أى حـال فإنّ هيجـل يستمر فى توحيد هذه المراحل مع الفنون المختلفـة . والمرحلة الرمزية فيها العـمارة على أنه الفن المتآذر ؛ والمرحلة الكلاسيكيـة فيها النحت ؛ ،والمرحلة الرومانسيـة فيها الفنون الحديثـة الثلاثة : فن التـصوير والموسـيقى والشعـر . وهذا يبدو نسـقا غـريبا ومصطنعـا رغم أنه ممكن تفسيره على أنه فى فـترات معينة يسـود فن خاص . وهو يبدو على وجه اليقين أنه يعدّ النحت ، وهو الفن الكلاسيكى ، أكمل فن ؛ ومـع هـذا فإنّ النتـيجة تتناقض مع فقرات أخـرى عـديدة يجرى فيهـا تمجيد الشعر على أنـه ذروة الفن وأعلى فن . وهـذه الخطـاطيـة الجديدة تسود فى النهاية : إنها نزعـة عقلية مقنعة أو بالأحـرى - حيث أن هيجل لن تكون لديه «الفكرة» مختلطة بمفهوم تجريدى - «مثاليـة» يفترض فيها الفن دوراً انتقاليا إلى الدين وأخيرا إلى الفلسفة . ويتصور هيجل هذا النظام الخاص بدرجات الوعى من الفن صعودا إلى الدين ومن ثم إلى الفلسفة ، لا كسلسلة من القيم المتآزرة فـحسب بل كـترتيـب تاريخى حيث أن الشكـل الأقدم يجب أن يحل مـحله الأجود والأعلى . وهكذا نجد أن الجمالى عند هيجل أصبح مضادا للجمالى ، خطبـة جنائزية على الفن . إن الفن هو الماضى وهو يجـاوز ذاته ، ويكفّ عن أن يكون «الحاجة القصوى للروح» [٨] . والشعر - وفق هذه الخطاطية - يأتى أخيرا على أنه أشـد الفنون روحية حيث أنه لا يوجد فـيه - وفق هيجل - أى عنصر حسّى ، إنه يتشكل تماما من العـلامات التى هى بلا معنى فى حد ذاتها ولا تتلقى معنى إلا من خلال العقل [٩] . والشعر هو هكذا يوضع فى مكانته

(٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٣٢ ، ص ١٥١ .

(٩) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ١٣٠ .

باعتباره ذروة الفن لأنه أكثر الأشياء شبها بالفكر . وأحيانا يدرك هيجل نفسه خطر أن يفقد الشعر نفسه فيما هو روحي ومن ثم يكف عن أن يكون فنا ، ولكنه - بصفة عامة لا يمكن أن يهرب من منطق خطاطيته (١٠) .

زيادة على ذلك فإنّ موت الفن وأنه من مخلفات الماضي وتجاوزه الذاتي لا يجب - بوضوح - تفسيرا هذا حرفيا على أنه نبوءة بالتلاشي الشديد لكل الفن أو حتى كل الفن الجيد . وفوق كل شئ فإن هيجل لديه شعور قوي جدا بالاستكمال التام للفن في عصره ، لأنه جزء لا يتجزأ من عصر محدد ومجتمع بعينه ومن ثم لا توجد ملحمة ممكنة اليوم ولا هجائية بالمعنى الرومانسي والتي تقتضي «مبادئ صارمة في عدم اتفاق مع العصر ، وحكمة تظل تجريدية ، وفضيلة لا تتمسك إلاّ بذاتها بطاقة صارمة» ولا نستطيع على وجه الحق أن تُكتب قصائد عن فينوس وجوبتر والآلهةالأخرى أو حتى نرسم المادونات (١١) . ويرفض هيجل الردة الرومانسية إلى الكاثوليكية باعتبارها وسيلة مصطنعة لبث الإيمان . «لا يجب على الفنان أن يكون في حاجة إلى أن يتوافق مع نفسه وأن يقلق بشأن خلاصه ، فإن نفسه الحرة العظيمة يجب قبل أنتشرع في الإبداع أن تعرف ما هي مقدمة عليه ، ويجب أن تتأكد من نفسها وتكون مليئة بالثقة» (١٢) .

(١٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٢٢٣ .
(١١) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٣٤٢ ؛ المجلد الأول ، ص ٣٧٠ ؛ المجلد الثاني ، ص ١١٨ .
(١٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الثاني ، ص ٢٢٣ .

وهكذا يستطيع هيجل أن يدافع عن المفارقات التاريخية في الفن . وعلى خشبة المسرح فإن لبس الصينيين وسكان بيرو كفرنسيين على خشبة المسرح في عهد لويس الرابع عشر تُظهر - بالأحرى - القوة لا الضعف في الحضارة (١٣) . ولا يحتاج هيجل إلا إلى استعمال بسيط للإحياءات الاصطناعية مثل الرسامين الألمان الذين يحاولون محاكاة البدائيين الإيطاليين وإن كان قد قام ببعض التنازلات الفكهة نوعا ما من أجل نفعها وقيمتها (١٤) . وبهذا الحس (بالعضونة) للتطور التاريخي والتوازي الكامل - ولا يقتصر هذا على الفنانين بل كل أنشطة الإنسان - فإنّه كان عليه أن يصف عصره بأنه عصر التفسّخ الفني وأنه مرحلة متأخرة في تاريخ الفن . لقد رأى الانهيار على أنه إلى حد كبير الانزلاق في النزعة الطبيعية من جهة وإلى البعث الاصطناعي للأساليب التاريخية من جهة أخرى ، لكنه رآه أيضا على أنه انحراف إلى مجرد الشطح الخيالي والزخرفة البشعة ، إلى الفكاهة المدمرة الذاتية ونزعة الزهد غير المسئولة . وكتشخيص للتطور اللاحق لفن القرن التاسع عشر فإن هذه الملاحظات هي ملاحظات عنيفة جدا خاصة عندما يتذكر الإنسان أنها كانت ملاحظات تمت في سنوات ١٨٢٠ . لقد فكر هيجل في الكاتب الدرامي الألماني كوتسبيو والدراما الواقعية الألمانية وإ. ت. أ. هوفمان وكليست وتيك وجان بول ككتّاب رومانسيين يظهرون هذه الملامح المتفسّخة في العصر (١٥) .

(١٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الثاني ، ص ٢٣٦ .

(١٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الثاني ، ص ٢٣٥ .

(١٥) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٣٠٢ ، ٣٩٧ ؛ والمجلد الثاني ، ص ١٨٢ ، ص ١٩٨ ، ص ٢٠٥ وخاصة استعراض سوجر التحليلي في المجلد السادس عشر خاصة ص ١٣٩ - ١٤٩ .

ومع هذا فمرتين يقترح هيجل اقتراحا غريبا - وهذا يذكرنا بتأملات شلنج - أنه لا يزال يوجد موضوع عظيم متروك للمحدثين : ملحمة عالمية ، «خرافة أسطورية للعصور» يكون بطلها (الإنسان المطلق) [١٦] . وهكذا يبدو هيجل أشبه بعقلانى يتنبأ بقهر الفن بالعلم والفلسفة وعلم الجمال ؛وهو يشتط فيقول : «إن الفن لا يجد تبريره الحق إلا فى العلم» وه ويفترض أن هذا العلم هو علم الجمال الخاص به [١٧] . ومن جهةأخرى يصف بدقة تحلل الأساليب فى القرن التاسع عشر ودمج الفن والواقع فى النزعة الطبيعية ومن ثم يتضمن وصفا تراجعيًا ودفاعا عن الكلاسيكية التى يعتبرها أنموذجا للمحدثين .

وكما أن خطة هيجل التاريخية والتقييمية للفن والدين والفلسفة تفضى إلى صنعة عقلانية للشعر باعتباره آخر الفنون فكذلك - فى الشعر - تفضى الهرمية الهيجلية إلى تمجيد الجنس الأدبى الفلسفى الأعظم ألا وهو الدراما . وهيجل يقلل باتساق من بنية الشعر القوية على أنها «تخارج عارض» ويقرر أن السطح الجمالى (كما نقول اليوم) للأدب ليس اللغة بل «العرض الباطنى والحدس ذاته» [١٨] . والعنصر اللغوى ليس سوى وسيلة بصرف النظر عن العنصر الشعرى الحق . والشعر يمكن - بدون ضرر جوهرى لقيمته - أن يُترجم إلى لغة أخرى ويُنقل من النظم إلى النثر ، ومن ثم يُنقل إلى علاقات صوتية مختلفة تماما .

(١٦) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٢٣٥ ؛ المجلد الثالث ، ص ٣٥٨ .
(١٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٣٥ .
(١٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٢٢٦ .

وهكذا يفإن الشعـر - فى معظم أجزائه الجوهرية - ينتهى فى العقـل وما هيته تُحمل إلى الوعى بدون حدس حسّى وبدون قبول للأذن [١٩] .

وبالرغم من هذا الوضع الـعام يظهـر هيـجل التقـاطا هامـا لدور الملامح اللغوية (القاموس ، ترتيب الكلمات ، بناء الجملة) فى الشعر ويعرض بفصاحة تأثيـرات وسحـر النظم والقـافيـة [٢٠] . وهو يطرح الملاحظة الحـقة وهى أن «الأمعية الفنيـة الأصيلة تسرى فى مواده الحسية كمـا فى معظم العنصر القومى الذى يرفعه ويحمله أكثر مما يعوقه ويكتبه» [٢١] . وهو يقترح أن النظم متضمن فى إيقاع الأفكار ، وأنه «مـوسيقى تردد وإن كـان بشكل بعيد الاتجـاه الحالك ومع هذا المحدد لسير العروض وطابعها» . وهو يوكد الحاجة إلى الإيقاع ولكن ليس للمعيار الدقيق فى الشعر ويصف وصفا جيدا الصدام بين الأنموذج الوزنى وإيقاع النثر «الذى يعطى الكل حياة فريدة جديدة» [٢٢] .

ونحن سـوف نسئ فهم هـيجل (وهو نفـسه قـد أسـاء فهـمه عـديد من الهيجليين الذين ناقشـوا الأدب كما لو كان بحثا جدليا) إذا اعـتقدنا أنه يجعل الشعر الفلسـفى فى القمة. إن هيجل يتمـسّك بالكلّ العينى ، يتمسّك بطبـيعة الفن . بل إنه حتى يلعب حيلة بارعـة بالجدل والشعر الوصفى . إنه يلغـيهما بالمرة من خطاطيتـه بالنسـبة للأجناس الشعرية . وبالنسـبة لهيـجل فإن الأنواع

(١٩) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٢٢٧ ، ص ٢٢١ .
(٢٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٢٧٤ وما بعدها .
(٢١) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٢٩٠ .
(٢٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٢٩١ ؛ المجلد الثالث ، ص ٢٩٦ ، ص ٢٩٩ .

الرئيسية للشعر هى الثلاثة التقليدية . الملحمى والغنائى والدرامى . وهى تسير وفق ترتيب الموضوعى والذاتى ومركّبهما ؛ والملحمة تتطابق مع النحت والشعر الغنائى مع الموسيقى والدراما مع وحدة الموسيقى والنحت (٢٣) . وترتيب الأنواع الرئيسية هو أيضا ترتيب تاريخى : فالملحمة أولا فى الزمن ، وهى تنتمى إلى العصر البطولى ، تنتمى للماضى ، بينما الشعر الغنائى يلى الملحمة . وكل الذاتية والوعى الذاتى والاستيطان يأتى فيما بعد فى تاريخ الإنسان . والدراما التى تربط الموضوعى بالذاتى ، وتربط الملحمة بالشعر الغنائى هى - إذن - آخر الأشكال . وفى داخل الدراما تُعد الكوميديا هى المتأخرة عن التراجيديا وهى الأقرب إلى تحلل الفن لأن الكوميديا تتضمن تفوق الفنان على مواده ، إنها الوعى الذاتى الفائق (٢٤) . وواضح أن الخطاطية قائمة على تتابع هوميروس وبندار وسوفوكليس وأريستوفانيس - والوضع النهائى للكوميديا يتفق أيضا مع نظرية شيلر . ويبدو أن الخطة تتضمن تفسيرا للكوميديا مشابه لما عند الرومانسيين وتأكيدهم على السخرية . ولكن على الإنسان أن يكون حذرا فى توحيد وجهة نظر هيجل مع وجهة نظر فريدريك شلجل أو حتى سوجلر ؛ فهيجل دائما ما يستهجن فريدريك شلجل من جهة بسبب ردته الدينية ومن جهة أخرى لأنه شعر بأن صديقه سوجلر لم يحرر نفسه تماما من تأثير تيك ولم يصل إلى الموضوعية الحقة (٢٥) . زيادة على ذلك فإن تصور هيجل للكوميديا

(٢٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٣٢١ - ٣٢٥ .
(٩٢٤ الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٥٨٠ .
(٢٥) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٢٢٨ ، ص ٢٩٧ .

ليس حقا مختلفا تماما عن السخرية الرومانسية إذا ما فسّرناها موضوعيا . إن كل ما هنالك هو أن هيجل يندّد بالسخرية السلبية المدمرة التى تفتقر إلى كل جدية وتطرح الفكاهة لا لشئ إلا من أجل الفكاهة وحدها . ولقد انتقد بشدة ما اعتبره نقص الشخصية واللامنطقية واللامسئولية والتصوف التعسّفى عند الأخوين شلجل وتيك ونوفالس وإ. ت. أ. هوفمان ، لكنه لم يقلع عن فكرة أن ذروة الفن هى الموضوعية والتصوفية الكاملة (٢٦) .

وهذه الخطة العامة للأجناس الأدبية أُلحقت بها محاولة لإعطاء بعض الأنواع الصغرى وأحابيل الفن إلى مرحلة معينة من تطوره من ثم حرمانها من أى مكان حق فى الخطاطية نفسها . وتحت الفن الرمزى - وهو المرحلة الأولى والأدنى - نجد مناقشة للأنواع التى تُصوِّر - كما تصورّها عقل هيجل - العلاقة الخارجية للمحتوى والشكل ، ومن ثم فهى الخاصية المتفردة لتلك المرحلة . وهيجل يناقش هنالك قصص الحيوانات والمثل وضرب الأمثال والخرافة الأخلاقية واللغز والحكمة الساخرة والشعر التعليمى والوصفى . وهناك من ينكر هذه الأشكال الصغرى من حيث أنها كلها تظهر ثنائية لا تصالح فيها بين المحتوى والشكل . وفى الشعر الوصفى يظل المحتوى الخارجى فى تفرّده غير الروحى ؛ وفى الشعر التعليمى يظل فى العمومية التصورية (٢٧) .

وهيجل - فى هذا السياق - لا يتناول هذه الأشكال الصغرى فحسب ، بل يتناول أيضا الأحابيل الشعرية مثل المجاز والاستعارة و «الصورة الفنية»

(٢٦) انظر ما هو متعلق بسولجر فى الملاحظة رقم ١٥ .
(٢٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٥٥٧ - ٥٦٠ .

(وهى استعارة ممتدة) والتشبيه الذى ينسبه أيضا لتلك المرحلة «الرمزية» للفن . ويمكن للإنسان أن يفهم السبب الذى يحتم وضع المجاز فى خطاطية هيجل فى مرتبة دنيا كشكل تجريدى ولماذا يجب على التشبيه بجانبيه المنفصلين - الصورة والمعنى - أن يتلاءم فى الفن «الرمزى» ولكن يصعب أن نتبين لماذا يجب على الاستعارة والصورة أن تُوضعا هنا ومن ثم يجرى التنديد بهما ضمنيا لأنهما يمثلان بالضبط وحدة المعنى والشكل ، انصهار (كما يجب أن نقول) المغزى والوسيلة والذى هو ماهية كل فن [٢٨] . وهيجل يستطيع أن يفعل هذا لأنه يفسّر الاستعارة كشكل أولى للتشبيه حيث أن المعنى والصورة لم يتواجها «بعدْ» مع النتيجة التى تذهب إلى أن الاستعارة لا تعد إلا حليةخارجية للعمل الفنى ، كانقطاع فى سياق العرض ، كانحراف متصل [٢٩] . وهيجل ليس بالأعمى إزاء الدور العظيم للتشكيل فى الشعر : وه ويقتبس أمثلة عديدة من شكسبير ويتبين أن كتّاب الدراما الأسبان وجان بول وشيلر هم أيضا أغنياء للغاية فى الاستعارات [٣٠] غير أن اللغة التشكيلية فى عقل هيجل واضح أنها مرتبطة بقوة بالشعر «الرمزى» الشرقى حتى أنه يجب أن يظل خاصية تلك المرحلة وحدها . وهيجل يؤكد بتماسك بما فيه الكفاية - وباندفاع نوعا ما بالنسبة لموقفه من التشبيهات عند هوميروس - أن هوميروس وسوفوكليس يتأسسان على التعبير المباشر بصفة عامة فى معظم أعمالهما [٣١] . والإنسان يجب أن يفترض أنه يعتقد أن هذا حق بالنسبة لكل الفن العظيم .

(٢٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٥٥٨ .
(٢٩) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٥٣٤ ، ص ٥٢٩ ، ص ٥٢٥ .
(٣٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٥٤٠ .
(٣١) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٥٣٩ .

والفن الكلاسيكي هو مركز الفن ، المتوسط ، إنّه «لحظة» الجمال التي هي - بالنسبة له - تمثل أساسا في النحت اليوناني والأساطير اليونانية (٣٢) . وهنا - كما في كل موضع من المحاضرات - تصبح الفروق بين الفن والدين أو الأساطير مشوشة ويتوحد الفن بالدين أو على الأقل يستخدم كتصوير للمفاهيم الدينية . وفي مناقشات هيجل السابقة للفن في «علم تجليات الروح» و «الموسوعة» فإن وحدة الفن والدين تتأكد كجزء من الخطاطية الفلسفية العامة . ومصطلح «ديانة الفن» وهو مستمد من شيلر ماخر ، يُستخدم كمركّب لتأكيد مثل هذه الوحدة الكاملة [٣٣] . ولكن وردت في المحاضرات تفرقة بين الفن والدين أو أحيانا يجري التحايل بشأنها بالاستخدام المصطبغ بالصبغة الأفلاطونية لكلمة (الشعر) بمعنى النشاط التخيلي بصفة عامة [٣٤] . وعلى أي حال فمن الناحية التطبيقية يناقش هيجل باستمرار الأساطير والدين على الأقل خارج المسيحية كما لو كانا فنا . والتصورات الدينية الهندية والفارسية والعبرية والمصرية تستخدم لتصوير الفن الرمزي كما لو لم تكن هناك مشكلة الصرح الفني أو المقطوعة الأدبية . وفي الفن الكلاسيكي فرن الالهة اليونانية سواء كما عند هوميروس أو كما تُعْرض في النحت أو ببساطة كنسق للأساطير - تعد الأطروحة الدينية للفن ؛ وفي الفن الرومانسي فإن الأطروحات الدينية : المسيح وعذابه ومريم العذراء والشهداء والقديسين يجري بحثهم جميعا كما لو كانوا جزءا من علم الجمال .

(٣٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الثاني ، ص ٤ ، ص ١٠ ، ص ١٦ - ١٧ .

(٣٣) «ديانة الفن» الفصل السابع ، المادة ب في «علم تجليات الروح» . ولا يميز هيجل بين الفن والدين إلا في الطبعة الثانية من «الموسوعة» (١٨٢٧) ص ٥٦٣ .

(٣٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٤٤٣ .

وعلى أى حال يجرى إدراج شـرط : المسيح علي أنه تجسيد للرب هو حـقيقى أكثـر من أى رب قديم ومن ثم يتجـاوز الفن بالفعل [٣٥] . والمسيح نفسه لأنه من لحم لا يحـتاج إلى أى فن فـهـو يجعل الفن من نـافلة القول وكـذلك إله اليهود فهو فى عظمته وجـلاله لا يمكن عرضه بنجاح فى شكل إنسانى وبالتالى لا يمكن عرضه فى إطـار فنـى . والمزامـيروالأجـزاء الأخـرى من الإنجيـل التى تحتفى على طريقة الاستعارة بعظمة الله تعد فنا رمزيا والذى لم يصبح فنا بعد ولم يصـبح مثـاليا بعد نفـيه لا يتـداخل ما هو باطنى ومـا هو خارجى . واليهودية «جليلة» ومن ثم فهى رمزية ، والمسيحية رومانسية ، والدين اليونانى كلاسيكى [٣٦] .

وهكذا فرنّ الآلهة اليـونانية عند هيجل هى مركـز الفن ويكاد يكون الأمر كما هو الشأن عند شلـنج . والمثل اليونانية والكلاسيكية هى هى نفسـها والمناقشة العـامة للمـثـال فى الفن متـوازية تمامـا مع تناول الفن الكلاسـيكى ففى كـلا الموضعين تجرى التغيرات على الأطروحة الرئيسية فى علم الجمال عند هيجل : الجمال هو العرض الحسى للحقيـقة . وهيجل يذكرنا بأن هذا ليس الكلاسيكية الأفلاطونية عند فكلمـان والذى يبدو مثاله تافهـاوفارغا [٣٧] . إن المثالى نفسه ليس بمعزل عن الواقع ، إنه ليس الجميل نفسه كما هو الشأن فى الأفلاطونية . إنه يبدو ، إنـه (يتبدّى) لنا فـحسب ، إنه ذاتى بالمعنى الذى عـند كانت . إن

(٣٥) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ١٤٣ .
(٣٦) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٤٩٥ .
(٣٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٢٢٢ .

المثـال ليس تماما أو تجـريدا ، بل هو عينى وفـردى ، «مشـخص» وفى الوقت نفسه كُلّى وعام [٣٨] . وبين الحين والحين يتحدث هيجـل أشبه بكلاسيكى فى القرن الثامن عشر فيركز على الأثر التـطهيرى للفن ، تناغمه ، صفائه ، تحرره من العرضى والوقائعى [٣٩] . وهيجل يندد دائما بمجرد المحاكاة ، مجرد التعبير الشخصى ، أى الاستجابة للإثارة . وهو يشـارك فى التحاملات الخاصة عندما يرفض المرض والجوع كموضوعين للفن ويعلن صراحة أن القلق من أجل الحياة أو العمل للكسب لا مكان له فى الفن ، أو يندد بكل الشر والشيطان لأنه غير جمـالى [٤٠] . وهيجـل ليس لديه تسامح إزاء الزخـرفة البـشعة لما هـو فائق للطبيعة فى الفن . وهو لكى يتقبل الساحـرات فى مسرحية «ماكبث» أو الشبح فى مسرحية «هاملت» كان عليه أن ينظر إليـهما مجازيا ويردهما إلى إسقاطات للحالات الباطنية . فما من سحر ومـا من مغناطيسية وما من خوارق يجب أن يسمح بها فى الفن ، ففى الفن «كل شئ واضح وشفاف» [٤١] .

وهيجل لا يجد أى فائدة في الواقعيـة الحديثة عند الطبقة الوسطى . سواء بالنسبة عند كوتزبيو أو فـى الرواية الحديثة ، رواية العادات والأخلاق . بل إنه يرسم تفرقة دقيقة بين الكاهن الذى يحـتسى القهوة فى «الويز» لفوس والحارس وضيفيه الذين يحتسون النبيذ فى «هرمان ودوروثيا» لجوته . فالأول هو «مادى»

(٣٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٤٠ ، ص ٢٣٠ .
(٣٩) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٢١٨ ، ص ٢٧٩ : المجلد الثاني ، ص ١٥ ، ص ٧٦ .
(٤٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٢٨٠ ، ص ٣٠١ ، ص ٣٤٦ ، ص ٣٥٠ .
(٤١) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٣١٢ ، ص ٣٢٧ .

يستهلك السلع والبن والسكر المستورد ؛ والثانى شخوص ملحمة ووسط بطولى مغلق على نفسه يستهلك النتاج المحلى [٤٢] . وبالمثل فإن الهجاء يوضع فى موقف تاريخى فى نهاية الفن الكلاسيكى . إنه شكل انتقالى فى تحلل المثال الكلاسيكى وهو ليس ملحمة ولا شعرا غنائيا ، يوضع تماما مع الروايات النثرية عند الرومان قرب سقوط الامبراطورية [٤٣] .

إن الفن الكلاسيكى صاف لكنه ليس جليلا . زيادة على ذلك ، فإن الجدية الخالدة ، السلام الذى لا يتغير ، يتخذ له عرشا على جبين الآلهة وهو يتدفق فوق شخصها الكلى [٤٤] . هذا الصفاء للآلهة هو على أنه حالة سوداوية نوعًا ما . «إن الآلهة المباركة تأسى على نعمتها» ؛ إن نَفَس الحزن وعطره قائمان فى جمالهما عينه ، حيث أن الآلهة تستشعر الإحاطة به والفن يعرف سرعة زواله أمام الفكر [٤٥] . إن المثال الكلاسيكى هو توازن غير قائم على أساس وطيد ونادراً ما يتحقق ويسهل تدميره . وفى الشعر ليس له مثال إلا عند هوميروس وسوفوكليس .

ولكن عندما يتناول هيجل الفن الرومانسى لا يستطيع أن يحافظ على رفضه الضمنى لكل شئ ليس مثاليا . فهو يرى الفن الرومانسى على أنه الفن الذى يجسّد الواقعية وإن كان لن يصبح إطلاقا محاكاة كاملة للطبيعة . ويرسم هيجل دفاعا روحيا عن جنس فنون التصوير الهولندى ويدافع عن مكانة ما هو

(٤٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٣٥٣ – ٣٥٤ .
(٤٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ١١٦ – ١١٨ .
(٤٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٧٦ .
(٤٥) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٧٧ – ٧٨ .

دنئ وبشع وتافه ومبتذل عند شكسبير . والحراس فى «هاملت» والخدم فى منزل جولييت والحمقى والمهرجون والحانات والمبولة فى حجرة النوم والبراغيث تتوازى مع الصور الدينية فى العصور الوسطى لمولد المسيح وعبادة المجوس . «الثيران والحمير ، معلف الدابة والقش ، كلها أمور لا يجب أن نفتقدها» . وحتى فى الفن «يجب أن تتحقق الكلمة وأن التصنّع يجب تمجيده» [٤٦] . وهيجل هنا يظهر بصيرته التاريخية الجميلة فى العلاقة بين ظهور الواقعية والمسيحية بمثل ما أنه يربط الواقعية الخاصة عند الهولنديين بالبروتستنتانية [٤٧]

وكما هو الحال دائما فإن وجهة نظر هيجل ملتبسة فمن وجهة نظره فإن هذا المثال الهلليني للفن هو فى مرتبة أدنى ، لكنه يتبين ضرورته التاريخية وتضمينه فى العملية الاجتماعية المتحركة نحو مجتمع الطبقة الوسطى . وهو لم يكن بالذى ليس لديه تعاطف مع فكاهة هبّل وسترن وبالنسبة لوجهة النظر التى تذهب إلى أن أصغر شئ يمكن إضفاء الطابع الحيوى عليه ويجرى تمجيده بالشعر [٤٨] . وهناك شعر هو «الذة خالصة فى الأشياء ، انغماس لا يستنفد فى التخيل ، لعبة غير ضارة» . وهيجل مستعد للإعجاب به إلى أن يخلع نفسه فى النهاية ويعلن أن «المحتوى هو الذى يحدد فى الفن» لأن الفن ليس له غرض إلا أن يبين «الدال فى عرض حسى ملائم» [٤٩] ولسوء الحظ فإن

(٤٦) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٢١٨ .
(٤٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٢ .
(٤٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٢٣٨ .
(٤٩) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٠ .

مصطلح «الماهية» يفترض دلالات فلسفية عند هيجل : إنه متطابق مع الحقيقة ، المثال ، المطلق ، الإلهى . «إن الفن يفرّغ مهمته القصوى فى تحقيق ما هو إلهى والتعبير عنه ، أعمق مصالح الإنسان ، أعرض حقائق الروح» (٥٠) إنه أسهل طريق للنفاذ إلى المثال . «إن القشرة الصلبة للطبيعة والعمل اليومى هما أصعب على العقل أن ينفذ فيهما عن إمكان نفاذ المثال فى الأعمال الفنية» (٥١) . مرة أخرى لقد أصبح الفن بديلا شعبيا عن الفلسفة والدين .

والتركيز لأعلى الجذور الدينية للفن فحسب بل أيضا على الفن على أنه يصور التصورات الدينية الأساسية لعصر هو أيضا يتخيل نظرية هيجل فى الأجناس الأدبية والأحكام الفردية العديدة عن المؤلفين . والصراع بين مفهوم «الكل العينى» للفن كمثال وتمجيده للنحت اليونانى والأساطير اليونانية والرأى الآخر الذى يوكد المثال وما هو إلهى متخفٌ فى الفن يظل غير متصالح . وفى خطاطية الأجناس الأدبية نجد أن الشعر الغنائى يتناقص . والتعليقات الأقصر والروتينية عما قاله عن الملحمة والدراما هى الأقل بروزاً وتميزاً . ومبدأ الذاتية هو المفتاح الرئيسى للشعر الغنائى غير أن هيجل يذرنا دائما من أن هذه الذاتية لا يجب أن تكون حالة عابرة ؛ فيجب أن يكون لها صدقها العام (٥٢) . وتصنيف الأجناس الثانوية الغنائية ليس قائما على أى مبدأ إلا فى حالة الخليط الواضح مع الملحمة بمثل ما هو مختلط مع القصائد والروايات الخيالية والحالات

(٥٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٢٧ .
(٥١) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٣٠ .
(٥٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٤٢٠ .

والتأملات الغنائية الخالصة الباطنية تعد فى مرتبة دنيا . والأغنية الشعبية التى تبدو لهيجل «نقصا فى التعبير» تعبر عن «مجرد الشعور الشعبى» ، هى «قومية» بمعنى يجد هيجل أنه قاصر . بل إنّه حتى يطرح التأكيد الغريب أننا لا نستطيع أن نستكمل الشعور «بأغنياتأى أمة غير أمتنا . إن ما هو غنائى مفيد بالحاضر والصوت والموسيقى والصورة المجزية ، وكل ملامح الفن الرمزى المبكر [٥٣]» . وتخطيط تطور ما هو غنائى تخطيط هزيل : وهو يصل إلى ذروته فى تقدير عام لقصائد كلوبشتك والذى يعتدل على أى حال باستنكار هيجل الشديد لأى إحياء للأساطير الجرمانية . فهو يبدو له شيئًا قديمًا مهجوراً ومصطنعًا [٥٤] .

ومناقشة الملحمة تأتى على نحو أكثر تفصيلا وتعاطفا بالرغم من حقيقة أن الملحمة تسبق الشعر الغنائى فهى فن أسبق فى خطاطية هيجل . والملحمة هى أساسا هوميروسية ، التعبير عن عصر بطولى ، عن روح قومية ، إنها إنجيل أمّة . ولكن هيجل على عكس معظم معاصريه الذين تأثروا بنظريات ، مؤلف يتمسك بالأصل الفردى للملحمة «مهما يكن من أن الملحمة تعبّر عن قضية أمة بكاملها ، شعب ، فإن الشعب ذاته ككل لا يستطيع أن يؤلف ، بل إنّ من يؤلف ليس إلا الأفراد» [٥٥] . والرأى الذاهب إلى أن الملحمة ليس لها بداية أو نهاية وأنها يمكن أن تستمر دون تحدّد أمر مرفوض بشدة لأنه يهدم الطبيعة الخالصة للعمل الفنى الذى هو دائما كل [٥٦]

(٥٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٤٣٥ – ٤٣٦ ، ص ٤٥١ – ٤٥٢ ، ص ٤٦٨ .
(٥٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٤٧٥ وما بعدها .
(٥٥) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٣٣٨ .
(٥٦) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٣٣٩ .

ويطور هيجل الدعوى بالنسبة لوحدة (الإلياذة) قائلا إنه ليس هناك سقوط بعد موت هكتور . «إن الألعاب عند محرقة باتروكلوس ودعاوى بريام القلبية وتصالح أخيل الذى يعيد للأب جثمان ابنه حتى يتم تكريم الميت يرتبط بكل الأحداث السابقة ويساهم فى الجمال الفائق والمُرضى للخاتمة» (٥٧) .

وعلى أى حال فإن هيجل بارد متحفظ إزاء قصيدة «نيبلنجنليد» : إنه يفتقد استثارة الواقع العينى وهو الشئ الناجح عند هوميروس : «إننا لا نتوصل إلى رؤية الأشياء ، كل ما هنالك إننا نستشعر الصراع العقيم من المؤلف . ومحاولة جعل «نيبلنجنليد» عملا قوميا يتفق مع استهسجانه ، حيث أن قصة المسيح والقدس وبيت لحم والقانون الرومانى بل حتى حرب طروادة فيها حقيقة ماثلة على نحو أكبر بالنسبة لنا عن الأحداث التى فى قصيدة «نيبلنجنليد» (٥٨) . إن شخوصها أشداء متوحشون وقساة . وهم فى صلابتهم المجردة يذكرونه بالصور الخشبية الجامدة . إن قصيدة «نيبلنجنليد» لا يمكن أن توضع فى مصاف هوميروس .

وبالمثل يستنكر هيجل قصيدة «إدا» بسبب أساطيرها الغامضة والملتبسة وينتقد أوسيان – الذى يعتبره عبقريا من ناحية أنه غنائى غامض غير محدد (٥٩) . ولكن ليس معنى هذا أن نقول إن هيجل ينغمس ببساطة فى الابتسارات الكلاسيكية . فهو يقدر مسرحية «السيد» الأسبانية بحرارة شديدة ويسميها

(٥٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٣٩١ .
(٥٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٣٤٦ – ٣٤٨ .
(٥٩) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٣٤٦ ، ص ٤٠٥ ، ص ٤٠٧ .

ملحمة ، فنا تشكيليا ، يمكن مقارنتها مع أفضل منتجات العالم القديم . ولقد كتب صفحتين ممتازتين عن دانتى الذى طور أطروحة محورية فى علم جمال هيجل : الخلود والألوهية المتحققين فى الفن . إن دانتى «يغمر العالم الحى للفعل والمعاناة الإنسانيين أو بدقة أكبر يغمر الأفعال والمصائر الإنسانية فى هذا الوجود الذى لا يتغير . . . فالأفراد وهم فى حياتهم ومعاناتهم وفى ثوراتهم وإنجازاتهم على الأرض إنما يعرضون أمامنا متماسكين للأبد كصورٍ من برونز» . إن شخوص دانتى لا تعيش فى تخيلنا ؛ إنهم هم أنفسهم خالدون من الناحية الجوهرية . والمرور عبر الجحيم والمطهر والفردوس يحدث ليعطينا «صورة وتقريرا عما قد تمت مشاهدته بالفعل ، يعطى كشفا مليئا بالحركة الحيوية ومع ذلك فهو تصوير تشكيلى جامد فى صرامة عذاباته : غنى فى ومضات رعبه ، ومع هذا يلطفه دانتى فى الجحيم كثيرا من جراء شفقته ؛ وكلما زاد اللطف فى المطهر قل التحقق والكمال ؛ وأخيرا فإنه شفاف كالنور فى الفردوس ، وللأبد بدون شكل مادى فى خلود الفكر» [٦٠] . والتناقض الظاهرى المحورى لخطاطية دانتى ووحدته لما هو إنسانى وخالد ، هذا العالم الدنيوى ومع ذلك العالم الآخر ، يصاغ هنا ربما لأول مرة .

وليس لدى هيجل إلا القليل ليقوله عن أريوستو وتاسو وكاموش ؛ وهو يرى فى الأخيرين أنهما يحاكيان فرجيل ، إنهما «اصطناعيان» . وهو يضع «الإنيادة» لفرجيل فى مرتبة دنيا على أنها مجرد «ابتكار» ملئ بالأعاجيب

(٦٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٤٠٩ - ٤١٠ .

المختـرعة الباردة والآليـة المصطنعة [٦١] . والفقرة عن ملتـون تعانى من الفكرة المتسلطة عند هيجل عن نقاء الأجـناس الأدبية . وهو يناقش دانتى ويعترف بدون ارتياب أن «الكومـيديا الإلهـية» ليسـت بالضبط ملحمـة . غيـر أن «الفردوس المفقـود» لملتون يجرى نقـدها لأنها مفـرطة فى الناحيـة الدرامية ، مـفرطة فى الغنائية ، والـتعليمـية ، وهى تأتى أدنى من دانتى بكثـير [٦٢] . وهو ينتقص «المسيح» لكلوبشتك باعتبارها خطابة مسطحة وكذلك الملاحم الحديثة ولا يمتدح إلا «هرمان ودوروثـيا» لجوته باعـتبـارها أنشودة رعـوية كلاسـيكية مع خلفـية ملحمية [٦٣] .

والملحمة عند هـيجل هى من أمور الماضى على وجه اليقـين . إنها تنتمى إلى عصر بطولى أو على الأقل عصر رومـانسى . والحالة الراهنة للعالم مع الأنظمة الإدارية والبوليسية المنظمة تنظيمـا جيّدًا لا يمكن أن يصلح كأساس للفعل الملحمى الحق بمثل مـا أنالتصنيع وتقـسيم العـمل يمزّق الناس من العيش فى اتـصال مع الطبيعـة المطلوبة فى الملحمة [٦٤] . وهيجل يدرك أن العالم الحـديث قد وجد بديلا فى الرواية ، إنهـا «ملحمة الطبـقة الوسطى» . ولكن لما كـان ينتقصـها تعزيزا للحالة الشعرية للعالم فإنه اعتـبرها نثرا ، لا فنا ، مجرد محاكاة [٦٥]

(٦١) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٣٧٠ - ٣٧١ ، ص ٤١٤ - ٤١٥ .
(٦٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٤١٦ .
(٦٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٤١٦ - ٤١٧ ، عن ص ٣٧٣ - ٤٧٣ .
(٦٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٣٤٢ - ٤٣٣ .
(٦٥) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٣٩٥ - ٣٩٦ .

وهو يستهجن ببراعة الرواية التربوية الألمانيـة التى تنتهى دائما والشاب قد تزوج فتاته وحقق مكانة وأخيرا يستقر كإنسان (مادى) شأنه فى هذا شأن أى إنسان آخر (٦٦)

وهيجل يبدى اهتماما شديدا بالدرامـا وخاصة التراجيديا . إن الدراما هى مركّب الملحمة والشعر الغنائى ، مـركب النحت والموسيقى ، حتى أنها تسمح تماما بأن يجرى تفسيرها فى إطار الجدل الهـيجلى . فالتراجيديا عند هيجل هى صراع ، تصادم . وأطروحـتها هى ما هو إلهى ، القوى الخلفيـة العظيمة التى يتجسّد فيها ما هو إلهى ؛ ما يسميه هيجل «الجوهر الأخلاقى» ، وهو مصطلح مشوش فى استخدامنا الحالى . إن التصادمات بين جوهرين كل منهما يجب أن تنتهى بالتوفيق . وحتى نعطى المثل المفضل عند هيجل الذى سبق أن ناقشه فى «علم تجليات الروح» فـإن مسرحـية «أنتيجـون» لسوفوكليس تمثل صـدامًا بين إلتزامين ، إلتزام تجاه الدولة وإلتزام تجاه الأسرة ، وكلاهما - أنتيجون وكريون - مذنبان فى إخلاصهما الشديد لمثـالهما . وموت أنتيجون فى نظر هيجل ثانوى بالنسبة لتأسيس تناغم نهائى كحل للصـراع . بل إن هيجل حتى ليعتبر ولاءها هو ولاء لمبدأ أدنى . «إن الآلهة التى تعبدها هى الآلهة الدنيا فى هادس الجحيم ، (الآلهة الباطنية) للشعور والحب والدم وليست آلهـة النهار ، آلهة الحياة الواعية الذاتيـة الحرة للأمـة وللناس» (٦٧) . والموت الجـسـمـانى للبطلة ليس ضـروريا للتراجيديا فى عقل هيجل . وفى مسرحية «الصافحات» لأسخيلوس هناك تصادم

(٦٦) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٢١٧ .
(٦٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٥٢ والمجلد الثالث ، ص ٥٥١ ، ص ٥٥٦ .

بين حب الأب وحب الأم . والحل يُفرض بقرار من الربّة أثينا ، وأوريست يبقى حيا وقد تطهر من إثم قتل الأم . وهناك (تصالح باطنى) فى نهاية مسرحية (أوديب فى كولونوس) عندما تحول أوديب - حسب مصطلح هيجل الغريب - إلى «وحدة وتناغم الجوهر الأخلاقى» (٦٨) . وفى الأدب الحديث توجد أمثلة عن الصدامات المماثلة للقوى الأخلاقية ، مثل الصراع بين الحب والشرف فى مسرحية «السيد» لكورنى أوبين حقّى الحب والعائلة فى «روميو وجولييت» . غير أن هيجل - بصفة عامة - ينقد التراجيديا الحديثة (التى تعنى عنده شكسبير وجوته وشيلر) لأنها لا تطرح مثل هذا الصراع بوضوح ، وفى الحقيقة تشوش الأمور العارضة للشخصية المفردة . ومن ثم يرى هيجل فشلا فى مسرحية «فولنشتين» لشيلر : «الحياة ضد الحياة : لكن الموت وحده ينتصب ضد الحياة ، وعلى نحو لا يصدق وبشكل قصرى فإن الموت ينتصر على الحياة ليس الأمر أمر تراجيديا بل أمر رعب ؛ إنها تجرح النفس» (٦٩) . وكذلك فى مسرحية «تاسو» لجوته : حقوق الحياة المثالية لا يجرى تأكيدها حقا . وتاسو هو مجرد موضوع لتعاطف الشاعر وشفقته ، وليس بطلا مأساويا حقا (٧٠) .

ولدى هيجل الصعوبات نفسها مع أبطال شكسبير إنه يعتبرهم مفرطين فى الفردية وفى الخصائص النوعية وأن أغراضهم مفرطة فى الشخصية والأنانية بل وحتى مرارا مفرطة فى الشر . إن ماكبث وعطيل وروميو يقتفون غاياتهم

(٦٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٥٥٧ - ٥٥٨ .
(٦٩) الأعمال الكاملة ، المجلد السابع عشر ، ص ٤١٤ .
(٧٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٥٣٩ .

الشخصية مهما تكن درجة انخراطهم فى عاطفة واحدة ضاغطة للغاية - الطموح أو الغيرة أو الحب [٧١] . والصدام فى مسرحية «هاملت» ليس بين قوتين أخلاقيتين وليس هناك شك فى أن انتقام هاملت سيفضى إلى أن يكون خلقيا . إن الصراع يتحول إلى نفس هاملت النبيلة «التى لم تُخْلق لهذا النوع من النشاط الحيوى ، وهى مليئة بالاشمئزاز من العالم والحياة» . ويعترف هيجل بأن موت هاملت ليس إلا حادثة عرضية بشكل مصطنع . «فى خلفية عقله يكمن الموت من البداية وطالع ؛ وإن عمود الرمل المتناهى لا يشبعه» [٧٢] وكذلك فى «روميو وجولييت» يتهشّم الحب أشبه «بوردة رقيقة فى وادى هذا العالم الخاص بالصدفة» وشعوريا - قرب نهاية التمثيلية - ليس شعوراً بالانحلال التراجيدى ، بل هو شعور بالألم ، «ببركة تعسة فى المحنة» [٧٣] . وهيجل يعترض على ما يعدّه الحزن غير التراجيدى لنهايات شكسبير . وفى «الملك لير» و «هاملت» و «روميو وجولييت» يختفى الخيّر والبرئ وبالصدفة . وفى «ماكبث» و «ريتشارد الثالث» الأبطال مجرمون لا يبتعثون تعاطفا حقيقيا . وقراءة هيجل لمسرحية «ماكبث» تجعل الشخصية الرئيسية أكثر صعوبة ، وأكثر رسوخا مع تردد أقل ولا يقين أقل ، وندم أقل ، عما فى نسيج النص [٧٤] . وعلى الإنسان أن يستنتج أن هيجل يفشل فى تمثّل شكسبير فى مفهومه للتراجيديا لأنه رفض فكرة الكون غير المتوجب وأى تعاطف للشر من خلال البطل المتمرد على نحو بطولى .

(٧١) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٥٦٨ .

(٧٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٥٦٦ .

(٧٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٥٧٤ .

(٧٤) الأعمال الكاملة المجلد الثانى ، ص ١٩٧ - ١٩٨ .

ويبدو من السهل أن تثير الشكوك بشأن تفسيرات هيجل الخاصة للتمثيليات التي يناقشها : وكل إنسان سوف يحتج ضد التوازى الذى يقيمه بين كريون وأنتيجون . ويمكننا أن نشك فى تصوره لشخصية هاملت ذلك التصور الموروث من جوته أو شخصية ماكبث باعتباره مجرما قاسى القلب . لكن هذه الأمور لا تهم إلا قليلا بالمقارنة مع الاعتراض الأساسى على نظرية هيجل إن التراجيديا عنده قد تناقصت إلى صراع تكون فيه الشخوص - كمجرد حوامل للأفكار - لا تكون إلا بشكل عارض . ويصعب أن يكون الأمر حقا حتى مع «أنتيجون» أن الأبطال التراجيديين «هم الممثلون الأفراد للآلهة» [٧٥] . ويوجد حتى فى مسرحية «أنتيجون» عدم تساو بين قوى الصدام الأخلاقية . ومفهوم هيجل عن ارتباط التراجيديا يشوش البطل ويحوّم فوق اللاعقلانية وقسوة القدر . ومع هيجل نرتد إلى الإشراق كما عند لسّنج ، نرتد إلى تفاؤل كونى حيث «الحقيقى هو العقلانى والعقلانى هو الحقيقى» [٧٦] . وفى رؤية البطل التراجيدى وهو يهلك علينا أن نقول : «إنه هكذا» ففى الفن كله نجد أن الأسى يجب عند هيجل أن يكون جميلا ، ساكنا [٧٧] .

(٧٥) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٥٤٢ ؛ المجلد الأول ، ص ٢١٣ حيث تسمى هذه القوى العامة «الشجن» .

(٧٦) فى المقال عن مسرحية «فالنشتين» لشيلر (الزعمال الكاملة ، المجلد السابع عشر ، ص ٤١١) فإن حقيقة أن التمثيلية لا تنتهى على أنها إشراق تحظى بالتنديد والتوفيق الشهير بين العقلى والواقعى يأتى من الفلسفة الواقعية» الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن ، ص ١٧٠ (المؤلف) ترجمت التعبير بالحقيقى لا الواقعى لأن هيجل يرفض النزعة الوقائعية المغتربة ويعلى من شأن ما هو حقيقى الذى يقضى على كل اغتراب ويحقق الماهية فهو العقلى . (المترجم) .

(٧٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٢١٩ .

وهكذا ينجح هيجل فى تمثل التراجيديا فى فلسفته بأن يجلعها مثالا مجيداللجدل ونظام العالم . إن الفلسفة تنتقل إلى الشعر ، مع أسخليوس وسوفوكليس فى الوقت المناسب الذى يدركه هيجل على أنه الذروة فى تاريخ الفن . ومن الآن فصاعدا فإنها ليست حقا إلا قصة إنهيار . وشكسبير والمحدثون الآخرون هم إما أنهم مجرد رسامى شخصيات ، مجرد مصورى أشخاص ، أو أنهم يستثيرون مشاعر الرعب والكآبة التى يرفضها هيجل فلا يعترف بأنها تراجيديا بل ولا حتى أنها فن .

فإذا كان الفن يتخذ ما هو إلهى أطروحته ، فإن الكوميديا يجب أن يكون لها هذا الإلهى أيضا كاطروحة لها . لكنه لا يكون لها إلا سلبيا : إنها تبدأ بالتصالح الذى هو هدف التراجيديا لكنها تفضى بتباعدها الشديد جدا والحرية إلى تحلل الفن نفسه (٧٨) . إنها تأتى فى النهاية فى كلا اليونانيين مع أريستوفانيس وفى عصر هيجل ؛ مع الفكاهة المدمرة لذاتها عند جان بول ؛ ومع الهجاء الرومانسى . وهيجل لا يُلقى إلا لمحة خاطفة على كوميديا العادات والأخلاق . ومسرحية «طرطوف» لموليير لا تسمى كوميديا حقا ؛ إنها نزع قناع النذل (٧٩) . والكوميديات الأسبانية كوميديات الحبكة أيضا والكوميديات العاطفية الفرنسية والألمانية الحديثة فإنها ليست كوميديا بالمعنى الذى عند هيجل . وشكسبير هو المثال الوحيد فى الأزمنة الحديثة التي يبدو أنه

(٧٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٥٨٠ .
(٧٩) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٥٧٧ .

يستحسنها دون تحفظ . وشخصيته مثل فالستاف رغم أنها «غامضة فى السوقية» لا تزال تشكّل «ذكاء» ، «وجوداً حراً» ، «ولا يوجد أى تبرير ، أى إدانة لشكسبير ، كل ما هنالك تأمل فى المصير العام»[٨٠] . وهكذا نجد شكسبير مرة أخرى «الفيلسوف الشعبى الحق» الذى يمثل تفوق العبقرية وموضوعيتها وتقبلها للعالم كما هو . إن الوقار والحكمة والتصالح هى المحصلة الكلية لحكمة هيجل الأخلاقية (و) الجمالية .

وهكذا يمثل هيجل وجها مزدوجا غريبا ، رأس يانوس الإله اليونانى ذى الوجهين : جانب ينظر إلى الماضى ويحن إلى المثال اليونانى للوقار والفن المثالى والانصهار الكامل للشكل والمحتوى الذى رآه فى النحت اليونانى وفى هوميروس وسوفوكليس ؛ والجانب الآخر المتجه إلى المستقبل ، المتطلع دون اهتمام بل المتطلع باستحسان لموت الفن كمرحلة ماضية من الإنسانية ومن الملائم أن نفكر فيه وفى عمله على أنه قمّة ، نهاية - وفى الحقيقة هى نهاية مميتة .

(٨٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ٢٠٧ .

المصادر والمراجع

Solger's *Erwin* is quoted from the reprint by Rudolf Kurtz, Berlin, 1907. *Vorlesungen über Aesthetik* (Leiprig, 1829) and *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel* (cised at *NS*), ed. L. Tieck and F. von Raumer (2 vols. Leipzig, 1826) were used. Also, *Tieck and Solger : the Complete Correspondence,* de. Percy Matenko, New York, 1933. On Solger : Joseph E. Heller, *Solgers Philosophie der ironischen Dialektik,* Berlin, 1928; Maurice Boucher, *K. W. F. Solger, esthétique et philoso phie de la présence,* Paris, 1934; and two articles by Oskar Walzel : "Methode? Ironie bei Friedrich Schlegel und bei Solger," *Helicon,* (1938), 33-50; and "Tragik bei Solger," *Helicon,* 3 (1940), 27-49.

There are 2 eds. of Schleiermacher's aesthetics : *Vorlesungen über die Aesthetik,* ed. Carl Lommatzsch (Berlin, 1842), which reprints lecture noter from 1832-33, and *Schleiermachers Aesthetik,* ed. Rudolf Odebrecht (Berlin, 1931), which reprints the 1819 and 1825 lectures. The lectures on hermeneutics appear in *Reden und Abhandlungen,* ed. L. Jonas, Berlin, 1835. W. Dilthey, *Leben Schleiermachers* (Vol. I, Berlin, 1870; 2d enlarged ed. 1922) is standard, but as it reaches only to 1802 it has little immediate relevance to our topic. On aesthetics : B. Croce's Chapter in *Estetica,* and "L'estetica di Federico Schleiermacher" in *Ulime sagge* (Brai, 1948, first pub. 1933). pp. 161-79; Rudolf Odebercht, *Schleiermachers System der Ästhetik,* Berlin, 1932. On hermeneutics : Joachim Wach, *Das Verstehen* (3 vols. Tübingen, 1926), 1, 83-167.

Schopenhauer is quoted from *Sämtliche Werke*, ed. Arthur Hübscher, 6 vols. Leiprig, 1937 (cited as H.). Where this P. Deussen's ed. (Munich, 1911-42, of which only vols. 1-6, 8-11, 13-16 are published) is use, Eng. trans R.B. Jaldane and J. Kemp, *The Wrld as Will and Idea*, 3 vols. London, 1883-86. André Fauconnet, *L'Esthétique de Schopenhauer* (Paris, 1913) us most helpful. On the theory of tragedy see Oskar Walrel, "Trajik nach Schopenhauer und von heute," in Vom *Geistesleben alter und neuer Zeit* (Leipzig, 1922), pp 524 ff.

Hegel's Vorlesungen über die *Aesthtik* is quoted from the facsimile reprint of the original in Hermann Glockner's ed. of *Sämtliche* Werke, Stuttgart, 1928 (cited as *SW*). 1 quote as Vols. *1*, *2*, and 3 Vols. *12*, *13*, and *14*, which correspond to Vols. *10*, *11*, and 12 of the original edition, 1832-44. Other references are slao to Glockner's reprint, The Eng, trans., *The Philosophy of Fine Art*, by F. P. B. Osmaston (4 vols :ondon, 1920) was used in a few iunstances only.

Comment on Hegel's literary theeory is surprisimgly meager. See however Eduard von Hartmann, *Deutsche Aesthetik seit Kant* (Vol. 3 of *Ausgewählte Werke*, Leipzig, n. d.); Bosanquet, Hroce, and Helmut Kuhn, *Die vollendung der klossischen deutschen* Ästhetik durch Hegel, Berlin, 1931. In English see also Israel Knox, *The Aesthetic Theories of Kant, Hegel, and Schopenhauer*, New York, 1936; and A. C. Bradley's distnguished essay, "Hegel's Theory of thraedy," in *oxford Lectures on Poerty*, London, 1909.



خاتمة

لقد حملت السنوات حول عام ١٨٣٠ انقطاعا عميقا فى التاريخ الأدبى وفى تاريخ النقد . لقد انقضى جيل عظيم : فى ألمانيا فإن فريدريك شلجل (١٨٢٩) ، هيجل (١٨٣١) وجوته (١٨٣٢) قد ماتوا فى تتابع سريع ؛ وفى انجلترا : هازلت (١٨٣٠) وكولردج (١٨٣٤) ولامب (١٨٣٤) ؛ وفى إيطاليا : فوسكولو (١٨٢٧) وليوباردى (١٨٣٦) والذين ظلوا أيحاء بعد هذا صمتوا على الأقل كنقاد . ولقد أصبح أوجست فلهلم شلجل أخصائيا فى اللغة السنسكريتية ؛ووردزورث نقّح شعره ؛ وكف مانلزونى عن الكتابة تماما . وفى فرنسا كان انتصار «هرنانى» وثورة يوليو كلاهما فى ١٨٣٠ يدلان على التغير فى الجو .

ولقد أصبح صوت جيل جديد مسموعا . فألمانيا ، البلد التى ساهمت فى ذلك الوقت للغاية فى علم الجمال والنقد مرّت بفترة من الانهيار العقلى السريع . وبعد وفاة هيجل سرعان ما تساقط أتباعه الواحد وراء الآخر : ولقد تشكّل يمين هيجلى ويسار هيجلى وهو انقسام حدث من جراء المسائل السياسية والدينية . واستمر اليمين بشكل أو بآخر فى إنتاج تدفق من الكتابة فى علم الجمال وفن الشعر والتاريخ الأدبى ، وهو يستغل ويطبق ويقلل من شأن أفكار هيجل . لقد أصبحت الهيجلية تلاعبا أجوف بالمفاهيم والتفسير الهيجلى للأدب أصبح اسما لاستخلاص «الفكرة العامة» من العمل الفنى . وبصفة خاصة فإنّ المعلقين الألمان على شكسبير فى ذلك العصر جرينوس واولريتش وبولتشر وآخرين تشبعوا بالنزعة التعليمية الفجة والعقلانية الجوفاء . وعلم الجمال الهيجلى تناسق وتمنهج فى كتاب «علم الجمال» (خمسة مجلدات ١٨٤٦ - ١٨٥٧) وهو سلسلة ضخمة من المجلدات كتبها ف. ت. فيشر يمكن أن تعد

شيئا أشبه بشاهد مقبرة على التأمل الجمالى الألمانى . وعلى الأقل كان هناك كاتب درامى هام واحد هو فريدريك هبّل قد صاغ نظرية عن التراجيديا تحت تأثير هيجل وسولجر . وأظهر اليسار الهيجلى حياة أكبر : لقد كان أرنولد روجه ناقدا حادا للرومانسية ، وماركس وانجلز اللذان يصعب أن يكونا هما نفساهما ناقدى أدب أصبح من الممكن أن يمارسا بعد وفاتهما تأثيرا عميقا على النقد الأدبى فى القرن العشرين ، حتى فى البلدان البعيدة . ولقد تبنى ماركس وانجلز الجدل الهيجلى لكنهما رفضا ميتافيزيقاه . واهتماماتهما وآراؤها التى لا تزال تتلون تلونا عميقا بدون الكلاسيكية الجديدة كانت - مهما يكن الأمر - ثاونية تماما بالنسبة لاهتماماتهما السياسية والاجتماعية [1] . ولا يستطيع الإنسان أن يتحدث عن نقد أدبى ماركسى قبل بليخانوف ومرنج فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر .

وإن الالتفات نحو السياسة وخضوع الفنون المعلن الجديد للغرض الاجتماعى ورفض علم الجمال التأملى واستنكار التصوف الرومانسى والهجوم على جوته على أنه ممثل (أو مفروض فيه أنه ممثل) الطريقة الجمالية فى الحياة هى الملامح العامة فى الحركة الأدبية التى اتخذت لها اسما فى عام ١٨٣٤ هو «ألمانيا الفتاة» . وكان المتحدث باسمها فى مجال علم الجمال رودلف فينبارج فى «الحقل الجمالى» (١٨٣٤) ولم يكن قد قطع روابطه تماما مع الماضى [2] .

(١) هناك مجموعة مُقنعة من أقوال كارل ماركس وفريدريك انجلز عن الأدب ظهرت لأول مرة فى روسيا على يد ميخائيل ليفشتز ، برلين ، ١٩٤٨ وخير مناقشة لهذه المسألة فى بحث جورج لوكاتش «كارل ماركس وفريديريك انجلز كمؤرخى أدب» ، برلين ، ١٩٤٨ .

(٢) انظر : هـ. هـ. هوبن «جماعة العاصفة والاجتياح» (ليبزج ، ١٩١١) ص ١٨٦ .

وإعجابه بجان بول وسوبجر إعجاب صارخ ، لكن غرضه كان مختلفا تماما ؛ إنه غرض اجتماعى ، سياسى ، ليبرالى . وهينى الذى هو الآن خير من نتذكره من الجماعة كان «رومانسيا متخلّياً عن رهبنته» ذا أسلوب خاص وكان يضحك ساخرا من الرومانسية وإن كان بحنين وحزن لتقلّصها [٣] . وتعبير «المدرسة الرومانسية» (١٨٣٣) جاء تعبيرا ساخرا للصورة المثالية لألمانيا التى رسمها الأخوانشلجل والسيدة دى ستال . ورد الفعل ضد جوته هو علامة أخرى فى العصر ؛ إنه يأتى من كلا المعسكرين السياسيين : القومى المحافظ والليبرالى المتطرف . ولقد شن فولفجانج منتسل حملة شعواء فى كتاب مثير عن الأدب الألمانى (١٨٢٨) على جوته لتعاطفه المفترض مع الضعف القومى والانهيار السياسى . والصحفى المتطرف لودفيج بورنه انتقد هرب جوته من السياسة وأعلن نهاية «الحقبة الفنية» الألمانية والهوة والأكاديمية أصبحت أعمق . وعندما تمت إزالة الوهم بالنسبة للهيجلية وكل الفلسفة التأملية فى الجامعات فإن النقاد المحترمين تحولوا إلى مجرد محبى للتراث القديم . لقد كانوا شكاكا ودعاة نسبية فى النظرية ، أو كانوا بحد أقصى مكررين بشكل مخفف لقصائد المثالية الكلاسيكية الألمانية . وألمانيا فى الزمن المتأخر من القرن التاسع عشر فقدت زعامتها فى النظرية الأدبية والنقد فقدانا كاملا .

وفى إيطاليا كان الموقف مشابها لألمانيا . لقد كانت هناك أيضا انشغالات سياسية استوعبت الاهتمامات الأدبية على نحو أكبر . وإن جويسيبى مازينى ذا القوة الأخلاقية العظيمة فجّر النهضة الإيطالية . وكان ناقدا له اهتمامات واسعة

(٣) سمى هاينى نفسه الرومانسى الثائر على الرهبنة فى «اعترافات» .

وقد وجّه الفن لكى يقوم بتحسين اجتماعى ، والفن باعتباره تعبيرا عن الفكر التقدمى للعصر . ولا نجد إلا فرنشيسكو دى سانجتيس الذى كان منخرطا فى ثورة ١٨٤٨ فى نابلى يجمع حميّة قومية واجتماعية مع بصيرة بعلم الجمال الهيجلى والنظرية الرومانسية التى قال بها الأخوان شلجل . غير أن دى سنجتيس - رغم أنه من بين أكبر النقاد فى القرن التاسع عشر وليس فى إيطاليا وحدها - ظل شخصية مفردة ووحيدة . وأفكاره التى هى إعادة صياغة لعقيدة الرومانسية لم تكن ذات تأثير سريع على نحو الحال فى ألمانيا ، وقد انحط النقد الإيطالى إلى القطيعة المميتة بين علمية العرض التحليلى المنحاز والوقائعية الأكاديمية .

وفى انجلترا وسكتلندا فإن «السنوات التي أعقبت وفاة هازلت وكولردج يجب أن توصف أيضا بأنها سنوات الانهيار . والشخصية الجديدة المؤثرة الوحيدة وهى توماس كارلايل الذى سرعان ما هجر النقد قد حقق وظيفة متعهد تقديم الأفكار الألمانية [٤] . وكذلك دى كوينسى المعتمد على كولردج والألمان ، لم يكن لديه إلا القليل الذى يقوله على أنه جديد [٥] . وفى النظرية النقدية نرى التفاتا نحو العاطفية الشديدة والرأى الذى يذهب إلى أن الشعر هو فيض من المشاعر ومجرد تعبير ذاتى شخصى . وجون ستيوارت مل الذى يقترن اسمه اليوم بنزعة المنفعة العامة الحرون صاغ هذا الرأى بأوضح ما يكون وبشكل

(٤) عن كارلايل انظر بصفة خاصة س. ف. هارولد «كارلايل والفكر الألمانى ، نيوهافن، ١٩٣٤ ؛ ودراستى «كارلايل وفلسفة التاريخ» المجلة الفصلية الفيلولوجية العدد ٢٣ (١٩٤٤) ص ٥٥ - ٧٦ .

(٥) انظر سيجمونرك . بروكتور «توماس دى كوينسى ونظريته فى الأدب» آن آربور ، ١٩٤٣ ومناقشاتى فى «مكانة دى كوينسى فى تاريخ الأفكار» المجلة الفصلية الفيلولوجية العدد ٢٣ (١٩٤٤) ، ص ٢٤٨ - ٢٧٢ وأيضا جون ! . جوردان : توماس دى كوينسى : الناقد الأدبى» ، بركلى ، تأليف ، ١٩٥٢ .

مفرط فى شبابه [٦] ، وجون كبل شاعر المسيحية طبق هذا على هوميروس . ولقد قال : «الشعر هو نوع من الدواء يخفف الانفعال السرى ومع هذا بدون ضرر للتحفظ المتواضع» [٧] . ولب النقد أصبح تعليميا ، عاطفيا ، أخلاقيا . وماكولى – رغم أنه يصعب أن يكون حساسا بالنسبة للقيم الشعرية – حدد – على الأقل – شعورا بالنسبة للماضى . والنظرية الشعرية كادت ألا يكون لها وجود : ولم يكن هناك سوى ماتيو أرنولد الذى أوجد إحياء نقديا مطلوبا بشدّة فى سنوات ١٨٦٠ .

وفرنسا التى كانت بلد النقد فى القرن السابع عشر وهى – بمعيار ذوقها – قد هيمنت على غالبية القرن الثامن عشر أنتجت القليل نسبيا غير أن النقد الفرنسى استيقظ بالأحرى فجأة فى أواخر سنوات ١٨٢٠ وأوائل سنوات ١٨٣٠ فى النهاية القصوى لقصتنا . فكانت هناك جماعة من المؤرخين والفلاسفة : جويزو وكوزان وفى الأدب فوريبل (الذى كتب القليل للمطبعة) وفيلمان المهذار وأمبير الجاد قد أبدعوا تاريخا أدبيا فرنسيا حديثا . وكان هناك شاب صغير هو سانت – بوف الذى نُشر كتابه الأول عام ١٨٢٨ انضم إليهم لكنه تجاوزهم وربط موضة العالم وكل المناهج الممكنة : التاريخ الأدبى ، الخصائصية ، التفسير السيكولوجى ، الذاتية ، الانطباعية . وقد هيمن على العصر ، وهو بجهوده المستفيضة استعاد المكانة النقدية لفرنسا . وهو فى عين كثير من الناس وخارجها لا يزال هو الناقد (على الحقيقة) .

(٦) انظر بصفة خاصة : «أفكار عن الشعر وضروبه» (١٨٣٣) أعيد طبعه فى «رسائل علمية ومناقشات (ثلاث مجلدات ، الطبعة الثانية ، لندن ، ١٨٦٧) المجلد الأول ، ص ٦٣ – ٦٤ .

(٧) محاضرات كبل عن الشعر» (١٨٣٢ – ١٨٤١) ترجمة إ.ك فرانسيس . (أكسفورد، ١٩١٢) المجلد الأول ص ٢٢ وهناك تعليق ممتاز عن مل وكبل عن ابرامز .

ريشغـل سانت - بوف أرضا مـتوسطة ؛ فـفى فرنسـا إبان السنوات التى أعقـبت فى التو ثورة يوليـو دُفع النقد فى أكثـر الاتجاهات تنوّعـا . كان هناك إحياء انطبـاعى لوجهة النظر الكلاسيكية الجـديدة التى وجدت متحدثا فصـيحا باسمـها فى ديزيريه نيـسار . فـمن جهة صـاغ جوتيـه نظرية الفن والفن وفى الطرف المضاد بـدأ مذهب الواقعـية فى الظهـور والذى سيصـبح القوة العـامة الوحيدة فى سنوات ١٨٥٠ عندما نشر شامـبفليورى الكلمة والشعار[٨] . وفى الوقت نسبه استعادت وجهة النظر الرمزية مكانتها فى فرنسا . لقد ترشّحت من الرومانسـية الألمانيـة ومن أشكالها الجديدة عنـد كارلايل وامرسـون وإدجار ألا بو[٩] . وبودليـر وهو ناقد كبـير عظيم فـى ذاته هو أول عارض لهـا . وحتى التغييرات الأعمق حلت ومعها ظهـور الحتمية العلمية فى سنوات ١٨٦٠ عندما عرض هيبـوليت تين نظرياتها عن الأدب . ولقد استـعادت فرنسا زعامـتها فى أوربا بالألمعية وينبوع وجهات النظر النقدية التى عرضها نقادها .

وبعد ١٨٣٠ انضـمت أقطار جديدة فى مجـمّع العالم الغربى . فروسـيا التى رددت النظريات الفـرنسية فى القـرن الثامن عـشر وجدت ناقـدا قويا فى شخـص بلنسكى (١٨١١-١٨٤٨) وهو فى البداية كـان مشـبعـا بأفكار شلنج وهيجل بشر بالعقيـدة الرومانسية العامة ، لكنه فيمـا بعد اتجه إلى وجهة النظر الاجتماعية فى الفن[١٠] . ولقد قدم نقطة انطلاق لجماعة من النقاد المتطرفين

(٨) انظر : بونارد وينبورج : «الواقـعـيـة الفـرنسـيـة . رد الفـعل النقـدى . ١٨٣٠ - ١٨٧٠» شيكاغو ، ١٩٣٧ .

(٩) هناك اقتراحات رائعة فى أ.ج لهمـان : «الجمـالية الرمزية فى فرنسـا ١٨٨٥ - ١٨٩٥» ، أكسفورد ، ١٩٥٠

(١٠) انظر : هربرت إدبوومان : «ف.ج بلنسكى» ، كمبردج ، ماسوشيستس ، ١٩٥٤

تشيرنيشفسكي ودوبرولبوبوف وبيساروف الذين يمكن أن نراهم على أنهم رواد الماركسية . غير أن بلنسكى - على عكس العديد من خلفائه - عرف ماهية الفن لقد أسس وقيّم شهرة بوشكين وجوجول وليرمنتوف وكذلك دوستويفسكى الشاب وتروجنيف وجونشاروف . وعلى نحو الوضع فى ألمانيا وإيطاليا فإنّ الصدع بين العرض التحليلى الصحفى السياسى المتسع والنزعة التاريخية للأكاديمية أصبح من المتعذر رأبه .

والأفكار السلافية الأخرى تبنّت أيضا العقائد الرومانسية الألمانية بطريقتها . وبصفة عامة فإن البولنديين كانوا مشبعين بالتصوف والنزعة المسيحية وصور عاطفية شديدة من الرومانسية رغم أن أول ناقد شكلى هام عندهم وهو كازيميرز بروكزينسكى كان داعية وقورا ورزينا للغاية للآراء الجديدة(١١) .

والتشيك من الصعب أن يكونوا قد تأثروا بالجانب الصوفى والرمزى من الرومانسية . ونظريتهم الشعرية متأثرة بشدة بهردر ، وهى تبشر بالعودة إلى الشعب والشعر الشعبى واستمدت إلهامها من القومية ولانجد إلا فراتسك بالاكى المؤرخ العظيم لبوهيميا مشغولا فى شبابه بالتأمل الجمالى تحت تزثير كانت وفريز(١٢) .

والشعوب الأسكندرينافية هى مثل الأقطار السلافية استمدت أفكارها الأدبية إلي حد كبير من ألمانيا بمجرد انقضاء الموضة الفرنسية . ولقد كان لدى

(١١) عن النقد البولندى يمكن الرجوع إلى ب شيمبولسكي وت . جرابوفسكى وأعمالهما طبعت فى وارسو باللغة البنولندية .

(١٢) توجد ترجمة جزئية بالألمانية صدرت فى براغ عام ١٨٧٤ .

فى أواخر القـرن الثامن عـشر شارحـا رائعا لموقف هردر فى شـخص توماس ثوريلد[١٣] . ولقد كـان هناك نوع من الرومانسية الـصوفية المتـأثرة بشلنج وقد انتصر هناك مـبكرا فى القرن مع أتربوم وجماعتـه . وأبرز نقاد الدينمارك ج. ل. هايبـرج كان هيـجليـا . زيادة على ذلك بصفـة عـامة كـانت كل الأقطار الأسكنديناڤـية أكـثر اهتـماما بالـتصحـيات القـوميـة والفولكلورية فى الـنقد الرومانسى الألمانى أكثر مما فى الوضع الجدلى .

والدوافع الثقـافية والجغـرافية تشرح وتـفسر لماذا وصلت الرومانسـية إلى أسبانيـا والبرتغال من فرنسـا وإيطاليا . ولكن الحركـات الرومانسية البرتـغالية كانت متأخرة ولفترة وجيزة لم تقـدم نقدا دائما بل نقدا بسيطا حتى ليعد ترديدا للجدل الفرنسى العظيم[١٤] .

وعقائد النقد الرومانسى عبرت أيضا المحيط إلى الولايات المتحدة الأمريكية . ولم يحدث نتاج أصيل قبل سنوات ١٨٣٠ وكتابات بريانت ليست إلا أصداء لأليـسـون وجفـرى[١٥] ؛ والمؤرخ و . هـ بروسكوت كـان من بين أوائل من أوصوا بإدخال الأفكار النقدية الألمانية . غير أن امرسون كان أول من صاغ علم جمال شخصيا ومحددا ومستقلا وإن كان قائما على كولردج وكارليل وبعض

(١٣) إ.كاسبرر: «توماس ثوريلد» ستوكهلم ، ١٩٤١ .

(١٤) إ. آليسون بيرر : «تاريخ الحركة الرومانسية فى أسبانيا » مجلدان ، كامبردج ، ١٩٤٠ ؛ فيدلينو دى فيجيوريدو : «تاريخ الأدب الرومانسى البرتغالى» (١٨٢٥ – ١٨٧٠) لبشبونة ، ١٩١٣ .

(١٥) عن النقد الأمريكى المبكر انظر : وليم تشـارفـات : «أصـول الفكر النقـدى الأمـريكى : ١٨١٠ – ١٨٣٥» ، ميلاد نص ١٩٣٦

الألمان[١٦] ؛ وادجار ألان بو أوجد عبارات براقة ومتطرفة لتلائم الأفكار المستمدة من كولردج داخل خطاطية المثالية السحرية[١٧] . وهكذا فإن عالم النقد الرومانسى وصل حرفيا من بلتيمور إلى بطرسبرج ومن نابولى إلى ادنبرة

ومع هذا تقهقرت الرومانسية سريعا : فالواقعية والطبيعية كانتا أقوى القوى فى أواخر القرن التاسع عشر ؛ ففى إنجلترا (أرنولد) وفى فرنسا (نيسار وبرونتيير) وفى إيطاليا كاردوتشى . ويستطيع الإنسان أن يتحدث عن إحياء للكلاسيكية . والرومانسية نفسها فقدت فى عديد من الأفكار قوتها المحورية والمفهوم الرمزى للشعر ولم تصبح إلاّ تبريرا للانفعالية والقومية . غير أن الجسور إلى القرن العشرين لم تكن قد تهاوت تماما : ففى ألمانيا نجد حتى باحثا مشبعا بمُثل العلم الطبيعى مثْل فلهلم شيرر ظل على اتصال بتراث العصر العظيم ؛ ووليم دلتاى فى حياته الطويلة قد رأب الصدع[١٨] . وفى القرن العشرين توجد فى كل مكان عودة إلى أفكار السنوات التى قمنا بمسحها . ففى إيطاليا أصبح دى سنجتيس الحلقة الوسطى لكروتشه الذى توجه مباشرة إلى هيجل وشيلر ماخر . وفى فرنسا استعادت الحركة الرومانسية ماهية النقد الرومانسى ونقلته إلى القرن العشرين . وفى إنجلترا والولايات المتحدة تسبب

(١٦) فيفيان س . هوبكنز : «أبراج الشكل : دراسة للنظرية الجمالية عند امرسون» كمبردج ، ١٩٥١ ؛ انظر أيضا ويليك : «امرسون والفلسفة الألمانية» المجل الفصيلة نيو انجلاند ، العدد ١٦ (١٩٤٣) ص ٤١ - ٦٣ .

(١٧) انظر م الترنون : أصول نظرية بو النقدية» مدينة إيوا ، ١٩٢٥ ؛ فلويدستوفول «دين بولكولردج» فى دراسات جامعة تكساس بالإنجليزية ، العدد العاشر ، (١٩٣٠) ، ص ٧٠ - ١٢٧ .

(١٨) هناك تعليقات طيبة عند أ روتاكر «تاريخ قصير للدراسة الألمانية» (تاريخية وأدبية ولاهوتية إلخ) فى القرن التاسع عشر .

المرزيون الفرنسـيون وكروتشـه ويفينا أولئك المسـئولون عن إحيـاء كولردج فى انبعاث عميق إعادة مولد النقد الذى شاهدناه فى السنوات الثلاثين الأخيرة .

ولابد أننا قـد أسنا الان حـيوية الـنقد فى خـلال ثمـانين عـاما مـوضع الاستعراض التحليلى ، وبرهنا على استمرارية النقد مع عصرنا وأظهرنا اتصاله بنا . ولايجب أن نعمى عن التعـبيرات العميقة لأكـثر من قرن منذ ١٨٣٠ إن وصفها وشرحها والحكم عليها سيكون مهمتنا فى المجلدات القادمة .

المؤلفات النقدية مرتبة تاريخيا

GERMANY

1800-01	Novalis :	Heinrich uon Ofterdingen (published 1802)
1801	Schiller:	"Über das Erhabene"
1801	A. W. and F.	Charakteristiken und Kritiken
1801	Schlegel:	"Nachricht von den poetischen Werken des Boccaccio"
1801-03	Herder:	Adrastea
1801-04	A.W.Schlegel:	Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst (published 1884)
1802	Schelling:	Bruno
1802	F. Schlegel:	"Uber nordische Dichtkunst"
1802-03	Schelling:	Philosophie der Kunst (published
1803	Schelling:	1859) Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums
1803	Schiller:	Preface to Die Braut von Messina
1803	F. Schlegel:	"Charakteristik des Camoëns"
1803	Tieck:	Minnelieder des schwäbischen Zeitalters
1804	Jean Paul:	Vorschule der Ästhetik
1805	Friedrich Ast:	System der Kunstleher
1805	Goethe:	Winckelmann
1806	Adam Müller:	Vorlesungen über deutsche Wissenschaft und Literatur
1806-08	Arnim and Brentano:	Des Knaben Wunderhorn
1807	Joseph Görres:	Die deutschen Volksbücher
1807	Hegel:	Phänomenologie des Geist

1807	F.W. Schelling:	Über das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur
1807	A. W. schlegel:	Comparaison des deux Phèdres
1808	F. Schlegel:	"Anzeige von Goethes Werken"
1809-11	A.W. Schlegel:	Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur (delivered 1808-09)
1811	Heinrich von Kleist:	"Über das Marionettentheater"
1812	F.Schlegel(ed.):	Deutsches Museum
1812-15	Grimm:	Kinder - und Haumärchen
1813-16	Goethe:	"Shakespeare und kein Ende"
1814	Goethe:	Dichtung und Waharhit (3 parts; 4th part published 1832)
1815	F. Schlegel:	Geschichte der alten und neuen Litteratur (delivered 1812)
1815	Solger:	Erwin
1817	Ludwig Tieck:	Deutsches Theater
1818	A. W. Schlegel:	Observations sur la langue et la littérature provençales
1818-19	A. W. Schlegel:	Geschichte der deutschen Sprache und Poesie (published 1913)
1819	Schopenhauer:	Die Wete als Wille und Vorstellung
1820-23	F. Schlegel (ed.):	Concordia
1825	Tieck:	Dramaturgische Blätter
1825-29	Tieck:	Dichterleben
1826	Solger:	Nachgelassene Schriften
1827	Goethe:	"Nachlese zu Aristoteles' Poetik"
1829	Schiller and Goethe:	Briefwechsel (1794-1805)

1829	Schleiermacher:	"Über den Begriff der Hermeneutik"
1829	Solger:	Vorlesungen über Ästhetik
1833-34	A. W. Schlegel:	"De l'origine des romans de chevalerie"
1835	Hegel:	Vorlesungen über die Ästhetik (delivered 1820 - 29)
1836	Eckermann:	Gespräche mit Goethe (1823032; 2 parts; 3rd part published 1848)
1842	Schleiermacher:	Vorlesungen über die Ästhetik (delivered 1832-33)
1844	Schopenhauer:	Die Welt als wille und Vorstellung (Vol. 2)
1851	Schopenhauer:	Parerga und Paralipomena

ENGLAND AND SCOTLAND

1802	Francis Jeffrey (ed.):	Edinburgh Review
1802-03	Walter Scott:	Minstrelsy of the Scottish Border
1807	R. Southey:	Specimens of the Later English Poets
1808	Walter Scott:	Life of Dryden
1808	Coleridge:	First series of Lectures on Shakespeare
1808	Charles Lamb:	Specimens of English Dramatic Poets
1809-10	Coleridge:	The Friend (collected 1812; new edition 1818)
1811	Francis Jeffrey:	"Essay on Beauty"

1811	Charles Lamb:	"On the Tragedies of Shakespeare"
1811-12	Coleridge:	Second series of lectures on Shakespeare
1812	R. Southey and Coleridge:	Omniana
1813-14	Coleridge:	Lectures on Shakespeare at Bristol
1814	Coleridge:	"On the Principles of Genial Criticism"
1815	Wordsworth:	Poems... with a New Preface and a Supplementary Essay
1816	Coleridge:	The Statesman's Manual
1817	Coleridge:	Biographia Literaria
1817	W. Hazlitt:	Characters of Shakespeare's Plays
1817	W. Hazlitt:	The Round Table
1818	Coleridge:	Lectures on poetry (Spenser, Milton, Dante, etc.)
1818	Coleridge:	"Of Poesy and Art"
1818	Coleridge:	"Preliminary Treatise on Method"
1818	Hazlitt:	Lectures on the English Poets
1818-19	Coleridge:	Philosophical Lectures (published 1949)
1819	Thomas Compbell:	Specimens of the British Poets
1819	Hazlitt:	Lectures On the English Comic Writers
1819	Walter Scott:	An Essay On the Drama
1820	W. Hazlitt:	Lectures Chiefly on the Dramatic Literature of the Age of Elizabeth
1820	T. L. Peacock:	"Four Ages of Poetry"

1821	Byron:	A Letter ... on the Rev. W. L. Bowles' Strictures on ... Pope
1821	Walter scott:	Lives of the Novelists
1821	P. B. Shelley:	A Defence of Poetry (published 1840)
1821-22	Hazlitt:	Table Talk
1822	Charles Lamb:	"On the Artificial Comedy of the Last Century"
1824	Hazlitt(ed):	Select British Poets
1824	Watler Scott:	An Essay on Romance
1825	Thomas Carlyle:	Life of Friedrich Schiller
1825	Hazlitt:	The Spirit of the Age
1825	Macaulay:	"Milton"
1826	Hazlitt:	The Plain speaker
1827	Thomas Carlyle:	"The State of German Literature"
1831	T. B. Macaulay:	"Boswell," "Byron," "Pilgrim's Progress"
1835-37	Robert Southey (ed.):	Works of William Cowper
1836-39	Coleridge:	Literary Remains
1844	Jeffrey:	Contributions to the Edinburgh Review

FRANCE

1801	Chateaubriand:	"Shakespeare"
1802	Chateaubriand:	Le Génie du Christianisme
1813	Mme de staël:	De l' Allemagne (printed but suppressed 1810)
1818	J. L.Geoffroy:	Cours de littérature dramatique (Wtitten 1800-14)

1819	Chateaubriand:	Review of dussault
1822	Hugo:	Odes et Ballades
1823	Stendhal:	Racine et Shakespeare
1827	Hugo:	Cromwell
1828	Sainte-Beuve:	Tableau de la poésie française au XVIe siècle
1829	Sainte-Beuve:	"Boileau," "J.B. Rousseau," in revue de Paris
1836	Chateaubriand:	Essai sur la littérature Anglaise
1838	Joubert:	Pensées (new edition 1842; written 1782-1824)

ITALY

1816	Giovanni Brechet:	Lettera semiseria di Grisostomo
1818	Giacomo Leopardi:	"Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica" (published 1906)
		Il Concillatore (Milan)
1818-19	A. Manzoni:	Il Conte di Carmagnola
		Lettre à M.C. —
1823	Ugo Foscolo:	Essays on Petrarca
1823	A. Manzoni:	"Lettera al marchese Cesare d' Azeglio"
1845	A. Manzoni:	Del rmanzo storico

المصطلحات

إنجليزى - عربى

A

Absolute	المطلق
Aestheticism	النزعة الجمالية
Aesthetics	علم الجمال
Allegory	المجاز
Anacronism	المفارقة التاريخية
Antiquarianism	نزعة الهوس بالقديم
Apalogue	الخرافة الأخلاقية
Art	الفن
Asticism	نزعة الزهد
Associationism	النزعة الترابطية
Autonomy of Art	ذاتية الفن

B

Ballad	الأغنية الشعرية
Baroque	فن الزخرفة الغريبة (الباروك)
Beauty	الجمال
Beylism	النزعة الستندالية - مذهب ستندال
Biography	السيرة
Blackquardism	نزعة البذاءة اللسانية

C

Cathersis	التطهير
Character	الشخص - الشخصية
Charactistic	الخاصية المميزة
Characterization	التشخُّص
Chauvinism	النزعة الشعوبية
Classicism	الكلاسيكية
Climate	المناخ
Collective Art	الفن الجمعى
Comedy	الملهاة - الكوميديا
Conceit	المجاز الظريف - حسن التعليل
Content	المحتوى
Correspondences	المراسلات
Cosmopolitanism	النزعة العالمية
Creating Second World	إبداع عالم ثان
Creative	إبداعى
Creative Imagination	التخيل الإبداعى
Creative Process	العملية الإبداعية
Criticism	النقد

D

Decorum	اللياقة
Descriptive Poetry	الشعر الوصفى
Determinism	النزعة الجبرية
Dialectics	الجدل
Didactic Poetry	الشعر التعليمى
Didacticism	النزعة التعليمية
Dogmaticism	النزعة القطعية
Drama	الدراما
Dream and Poetry	الحلم والشعر

E

Emotionalism	النزعة الانفعالية
Empirical Tradtion	التراث التجريبى
Empiricism	النزعة التجريبية
Epic	الملحمة
Epigram	المقطوعة اللاذعة
Epistemology	مبحث المعرفة
Epistle	الرسالة الشعرية
Epitaph	القبْريّة

Epithet	الكناية
Ethics	فلسفة الأخلاق
Evolution of Literature	تطور الأدب
Expression	التعبير
Expressionist Theory	النظرية التعبيرية
Externalization	التخارج

F

Fairy Tales	قصص الجنيات
Fancy	الخيال
Fate	القدر
Figure	الصيغة البلاغية
Folk Poetry	الشعر الشعبى
Form	الشكل

G

Genius	العبقرية
Genre	الجنس الأدبى

Gothic	القوطى
Grotesque	الفن الخيالى البشع (الجروتسك)
Gusto	الذوق

H

Harmony	التناغم
Hermeneutics	علم التأويل
Hieroglyphyics	الهيروغليفية - الشفرة - السر
Humor	الفكاهة
Hyperbole	المبالغة

I

Idea	الفكرة
Idealism	النزعة المثالية
Idealization	الصبغة المثالية
Idyll	الأنشودة الرعوية
Illusion	الوهم
Illusionism	النزعة الايهامية
Imagery	الصورة المجازية
Imagination	التخيل

Imitation	المحاكاة
Individualism	النزعة الفردية
Infinite	اللامتناهى
Inner Form	الشكل الباطنى
Inspiration	الإلهام
Intellectual Intution	الحدس العقلى
Intellectualism	النزعة العقلانية
Intention	القصد
Interesting	التشويق - المشوّق
Interpretation	التفسير
Intonation	التنغيم
Intuition	الحدس
Inversion	التقديم والتأخير
Irrationalism	النزعة اللاعقلانية
Irony	السخرية

L

Language	اللغة
Latin Tradition	التراث اللاتينى
Latinism	نزعة الاصطباغ باللاتينية
Liberalism	الليبرالية

Literary History	التاريخ الأدبى
Lyric	غنائى
Lyricism	الغنائية

M

Macrocosm	العالم الأكبر
Magic	السحر
Marvelous	المعجزة - الأعجوبة
Metaphor	الاستعارة
Metaphysicals	الشعراء الميتافيزيقيون
Micro cosm	العالم الأصغر
Minnesang	منشد الحب الرفيع
Modern Literature	الأدب الحديث
Modernity	الحداثة
Morality	الأخلاق
Music	الموسيقى
Mysticism	التصوف - نزعة الغموض
Myth	الأسطورة
Mythology	علم الأساطير

N

Naive	فطرى
National Poetry	الشعر القومى
Nationalism	القومية - الوطنية
Natrualism	النزعة الطبيعية
Nature Poetry	الشعر الطبيعى
Natur Philosophie	الفلسفة الطبيعية
Neo classicism	الكلاسيكية الجديدة
Neo - Platonism	الأفلاطونية الجديدة
Novel	الرواية
Novella	الأقصوصة

O

Objective	الموضوعى
Objectivism	النزعة الموضوعية
Order	الترتيب
Organic	العضوى
Organic Analogy	الأمثولة العضوية
Origins of Poetry	أصول الشعر

P

Painting	فن التصوير
Parable	المثل
Paradox	التناقض الظاهرى - المفارقة
Parallalism	نزعة التوازى
Particular	الجزئى
Pastiche	المعارضة الأدبية
Pathetic Fallacy	المغالطة الوجدانية
Periphrasis	الإطناب
Plastic	تشكيلى
Pleasure	اللذة
Plot	الحبكة
Poetic Justice	العدالة الشعرية
Poetry	الشعر
Politics	السياسة
Primitivism	نزعة الاهتمام بالتراث البدائى
Probability	الرجحان
Progression	التقدم
Propotion	التناسب
Provencal poetry	الشعر الاقليمى أو الريفى

Provencalism	النزعة الإقليمية أو الريفية
Pun	التورية
Pure Poetry	الشعرالصافى

Q

Quaintness	الطُرفة

R

Rationalism	النزعة العقلانية
Realism	النزعة الواقعية
Realization	الاصطباغ بصبغة واقعية
Reconciliation of Opposites	تصالح الأضداد
Relativism	النزعة النسبية
Religion	الدين
Rhetoric	الخطابة - البلاغة
Rhyme	القافية
Romance	القصة الخيالية
Romantic	رومانسى
Romantic Movement	الحركة الرومانسية
Romanticism	النزعة الرومانسية

Rules	القواعد

S

Satire	الهجاء - الهجائية
Scholasticism	النزعة المدرسية فى العصور الوسطى
Sculpture	النحت
Sentimentalism	النزعة الحسية الوجدانية
Simile	التشبيه
Skepticism	النزعة الشكّية
Slovenliness	النزعة السلافية
Solopsism	الآناواحدية - النزعة الفردانية الذاتية
Song	الأغنية
Sonnet	السوناتا
Spontanity	التلقائية
Sturm und Drang	العاصفة والاجتياح
Style	الأسلوب
Subjective	الذاتى
Subjectivism	النزعة الذاتية
Sublime	الجليل
Suspense	التشويق
Symbol	الرمز

Sympathy	التعاطف - المشاركة الوجدانية
Synaesthesia	الحساسية الحشوية

T

Taste	الذوق
Theatre	المسرح
Theory	النظرية
Thinking in Images	التفكير بالصور
Three Unities	الوحدات الثلاث
Totality	الكلية
Tragedy	التراجيديا - المأساة
Tragicomedy	الكوميديا التراجيدية
Transcendentalisn	النزعة الكلية الصورية
Type	النمط

U

Ugly	القبيح
Unconsciousness	اللاشعور
Union	الوحدة
Universal	الكلى
Univerality	الكلية

Utiliterianism	نزعة المنفعة العامة
Ut Picture Poesis	كما التصوير ، الشعر

V

Versification	النظم
Verisimilitude	الاحتمالية
Vision	الرؤية

W

Wit	الفطنة
World Literature	الأدب العالمى

الأعلام

إنجليزى - عربى

A

Addison	أديسون
Aeschylus	أسخيلوس
Akenside	اكنسيد
Alfieri	الفيبرى
Alison	أليسون
Ampere	أمبير
Anacreon	أناكريون
Andrés	أندريه
Ariosto	أريوستو
Aristophanes	أريستوفانيس
Aristotle	أرسطو
Arnim	أرنيم
Arnold	أرنولد
Ast	آست
Atterbom	أتربوم
Auerbach	أورباخ
Auger	أوجر
Austen	أوستن
Aurer	أيرير
Azeglio	أزجليو

B

Bacon	بيكون
Baggesen	باجسين
Baillie	بايلى
Balde	بالده
Baldensperger	بالدنسبرجر
Balzac	بلزاك
Baretti	باريتى
Barstow	بارستاو
Barthou	بارتو
Baudelaire	بودلير
Baumgarten	بومجارتن
Bayle	بايل
Beattie	بتى
Beatty	بيتى
Baumarchais	بومارشيه
Beaumont	بومونت
Bédier	بدير
Beguin	بجوين
Belinsky	بلنسكى
Bewoulf	بيوولف

Beranger	بيرنجيه
Berchet	برشيه
Bergson	برجسون
Bernhardi	برناردى
Bethell	بيثيل
Bettinelli	بتينلّى
Black	بلاك
Blackwell	بلاكول
Blair	بلير
Blake	بليك
Boccaccio	بوكاشيو
Bodkin	بودكين
Boeckh	بوك
Bohme	بوهمه
Borne	بورنه
Boileau	بوالو
Bonald	بونالد
Bergese	برجيس
Bossuet	بوسويه
Botta	بوتا
Bouterwek	بوترفك

Bowdler	باودلر
Bowles	باولس
Bradley	برادلي
Brantome	برانتوم
Breme	بريمي
Brenttano	برنتانو
Brett	برت
Brodzinski	برودزينسكي
Brooke	بروك
Brooks	بروكس
Brown	براون
Browne	براون
Brunetiere	برونتيير
Bruno	برونو
Bryant	بريَانت
Bucher	بوتشر
Bunyan	بنْيَن
Burger	برجر
Buratti	بوراتي
Burke	بيرك
Burnet	بيرنت

Burney	برنى
Burns	برنس
Burtton	برتون
Butler	بتلر
Byron	بايرون

C

Cabanis	كابانيه
Calderon	كالدرون
Caldwell	كالدول
Camoes	كاموش
Cambell	كامبل
Carducci	كاردوتشى
Carlyle	كارلايل
Casti	كاستى
Castiglione	كاستليونى
Cattulus	كاتولوس
Cervantes	سرفانتس
Chamberlyne	شامبرلين
Chambers	شامبرز

Chamfort	شامفورت
Champfieury	شامبفيوري
Chasles	شال
Chateaubriand	شاتوبريان
Chatterton	شاترتون
Chaucer	تشوسر
Chauvet	شوفيه
Chernyshevsky	تشرنيشفسكي
Chesterfield	شسترفيلد
Chiabrera	شيابريرا
Clarkson	كلاركسون
Coborn	كوبورن
Cockborn	كوكبورن
Colredge	كولردج
Collin	كولين
Collingwood	كولنجوود
Congreve	كونجريف
Constant	كونستانت
Copernicus	كوبرنيقوس
Corneille	كورني
Correggio	كورجيو

Cotton	كوتون
Cousin	كوزان
Cowley	كاولي
Crabbe	كراب
Crashaw	كراشو
Crébillon	كريبيلون
Cruzer	كروتسر
Croce	كروتشه
Cudworth	كودورث
Curtis	كورتيس

D

Dacier	داسييه
Dallas	دالاس
Dante	دانتي
Darwin	داروين
Davenant	دافنانت
Davies	دافيز
De Quincey	دي كوينسي
De Sanctis	دي سانجتيس

Defoe	دیفو
Delille	دیلیل
Denham	دنهام
Denina	دینینا
Dennis	دنیس
Descartes	دیکارت
Destutt de Tracy	دستوت دی تراسی
Deussen	دیوسن
Dickens	دیکنز
Diderot	دیدرو
Dietz	دیتس
Dilthey	دلتای
Dobrolyubov	دوبرولیوبوف
Dockhorn	دوکورن
Donne	دنْ
Dostoyevsky	دوستویفسکی
Dryden	دریدن
Dubos	دوبو
Ducis	دوسیس
Durer	دورر
Duff	دف

Dussault	دوسو
Dyer	دير

E

Eastman	ايستمان
Eberhard	ابرهارد
Eichhorn	ايكورن
Eliot	اليوت
Emerson	امرسون
Enders	اندرز
Engels	انجلز
Epicurus	ابيقور
Euripides	يوريبيديس

F

Fairchild	فيرتشايلد
Fauriel	فوريل
Feletz	فيليتز
Fenelon	فنلون

Fichte	فيشة
Fielding	فيلدنج
Fletcher	فلتشر
Florio	فلوريو
Fontanes	فونتين
Ford	فورد
Forster	فورستر
Foscolo	فوسكولو
Fouqué	فوكيه
Fox	فوكس
France	فرانس
Fréron	فريرون
Freud	فرويد
Friedemann	فريدمان
Fries	فريس
Froissart	فرديسارت
Fuller	فولر

G

Galilei	جاليليو

Galt	جالت
Gates	جيتس
Gautier	جوتييه
Gay	جاي
Geoffroy	جيوفري
Gervinus	جرفينوس
Gibbon	جيبون
Gifford	جيفورد
Gillot	جيلوت
Gorres	جويرس
Goethe	جوته
Gogol	جوجول
Goncharov	جونجاروف
Gottsched	جوتشات
Gozzi	جوزي
Grabbe	جراب
Gracian	جراثيان
Gravina	جرافينا
Gray	جراي
Greene	جرين
Gresset	جريس

Grillparzer	جريلبارتسر
Grimm	جريم
Grossi	جروسى
Gryphius	جريفيوس
Guarini	جوارينى
Guizot	جيزو
Guyon	جويون

H

Hagen	هاجن
Hamann	هامان
Hamilton	هاملتون
Harris	هاريس
Hartley	هارتلى
Havens	هافنز
Hazlitt	هازلت
Hebbel	هبل
Hegel	هيجل
Heiberg	هايبر
Heine	هاينى

Hemans	همنز
Hemsterhuis	همسترويس
Herbart	هربارت
Herder	هردر
Herodotus	هيرودوت
Heyne	هين
Heywood	هايودد
Hippel	هيبل
Hobbes	هوبز
Hobbouse	هوبهوس
Holderlin	هيلدرلين
Hoffmann	هوفمان
Hofmannswaldau	هوفمانسفالدو
Hogg	هوج
Holberg	هولبرج
Homer	هوميروس
Hooker	هوكر
Horace	هوراس
Hotho	هوتو
Housman	هوسمان
Howe	هوو

Hugo	هوجو
Humboldt	همبولت
Hume	هيوم
Hunt	هنت
Hurd	هرْد
Hutchinson	هتشنسون

I

Iffland	ايفلاند
Immermann	امرمان
Issacs	اسحق

J

Jacobi	ياكوبى
Jean paul	جان بول
Jeffrey	جفرى
Jespersen	يسبرسن
Johnson	جونسون
Jonson, Ben	جونسون ، بن

Joubert	زوبر
Joyce	جويس
Jung	يونج
Juvenal	جوفنل

K

Kafka	كافكا
Kames	كمز
Kant	كانت
Kean	كين
Keats	كيتس
Kebel	كبل
Kemble	كمبل
Kierkegaard	كيركجور
Kisfaludy	كيسفالودى
Kliest	كليست
Klinger	كلينجر
Klopstock	كلوپشتك
Koch	كوك
Korner	كورنر

Kotzebue	كوتزبيو
Kruse	كروز

L

La bruyere	لابروبير
Lachmann	لاكمان
Lacretelle	لاكريتل
La fayette	لافاييت
La fontaine	لافونتين
Lafontaine	لافونتين
Laharpe	لاهارب
Lamartine	لامارتين
Lamb	لامب
Lammenais	لامينيه
Lamotte	لاموت
Landor	لاندور
Legrand	لوجروند
Leibniz	ليبنتز
Lenz	لنز
Leopardi	ليوباردي

Lermontov	لرمنتوف
Lesage	لوساج
Lessing	لسَنج
Levin	لفين
Lewis	لويس
Lichtenberg	لشتنبرج
Lipps	ليبس
Lockhart	لوكرت
Loeben	لوبن
Lohenstein	لونشتين
Longinus	لونجينوس
Lowth	لوت
Lucian	لوشن
Lucrétius	لوكريشوس
Lussky	لوسكى
Luther	لوثر
Lyly	ليلى

M

Maass	ماس

Macaulay	ماكولى
Mackenzie	ماكنزى
Mackintosh	ماكنتوش
Maclean	ماكلين
Macpherson	ماكفرسون
Macready	ماكريدى
Maistre	مايستر
Malebranche	مالبرانش
Malherbe	مالرب
Mallet	ماليه
Malone	مالون
Malory	مالورى
Mann	مان
Manzoni	ماندزونى
Marcellus	مارسلوس
Marivaux	ماريفو
Marlowe	مارلو
Marmontel	مارمونتل
Marvell	مارفل
Marx	ماركس
Massillon	ماسيلون

Massinger	ماسنجر
Masson	ماسون
Matthisson	ماتيسون
Mazzini	مادزيني
Mehring	مرينج
Meli	ملي
Mendelssohn	مندلسون
Menzel	منتسل
Meredith	مرديت
Mérimée	مريميه
Metastasio	متاستاسيو
Michelangelo	مايكلأنجلو
Middleton	مدلتون
Mignet	مينيه
Mill	مل
Milton	ملتون
Molière	موليير
Monbondo	مونبوندو
Montagu	مونتاجو
Montaigne	مونتينْي
Montalván	مونتالفان

Montesquieu	مونتسكو
Monti	مونتي
Moore	مور
More	مور
Moreto Y Cavanas	مورتويى كافاناس
Morgann	مورجان
Moritz	موريتس
Muller	مولر
Muirhead	مويرهد
Murray	موراى
Murry	مورى

N

Nashe	ناش
Neubeck	نيوبك
Newton	نيوتن
Nicole	نيكول
Niebuhr	نيوبور
Nietzsche	نيتشه
Nisard	نيسار

O

P

Peace	بيس
Peacock	بيكوك
Pellico	بلّيكو
Percy	برسي
Petrarch	بترارك
Picard	بيكار
Pindar	بندار
Pisarev	بيساريف
Plato	أفلاطون
Plautus	بلوتوس
Plekhanov	بلينجانوف
Plotinus	أفلوطين
Plutarh	بلوتارك
Poe	بو
Pope	بوب
Porta	بورتا
Pottle	بوتل
Potts	بوتس
Pound	بوند
Pussin	بوسان
Perscott	برسكوت

Retzsch	رتسش
Reynolds	رينولدز
Richards	ريتشاردز
Richardson	ريتشاردسون
Richter	ريشتر
Rimbaud	رامبو
Ritson	ريتسون
Rivarol	ريفارول
Robinson	روبنسون
Roetscher	روتشر
Rogres	روجرز
Rojas zorrilla	روجاس زور يللا
Rosmini serbati	روسميني سرباتي
Rossini	روسّيني
Rousseau	روسو
Ruge	روج
Ruskin	رسكين

S

Sachs	ساكس

Sismondi	سيموندى
Smith	سميث
Smollett	سمولت
Socrates	سقراط
Solger	سولجر
Sophocles	سوفوكليس
Soumet	سومت
Southampton	سوثمبتون
Southey	سوذى
Spengler	شبنجلر
Spenser	سبنسر
Spinoza	سبينوزا
Spitzer	شبتسر
Stael	ستال
Staiger	شتيجر
Steffens	ستفنس
Stendhal	ستندال
Sterne	سترن
Stewart	ستيوارت
Suckling	سكلنج
Swift	سويفت

Symonds	سيموندز
Symons	سيمونز

T

Tacitus	تاسيتوس
Taine	تين
Talma	تالما
Tasso	تاسو
Taylor	تيلور
Tegner	تجنر
Tennemann	تنمان
Terence	ترنس
Testi	تستى
Tetens	تيتنس
Thackeray	ثاكرى
Thirlwall	ثيرلوول
Thomas	توماس
Thomson	طومسون
Thorild	ثوريلد
Thorpe	ثورب

Thucydideds	تيوسيديديز
Tieck	تيْك
Tillyard	تيليارد
Tolstoy	تولستوى
Tommaseo	توماسيو
Tuorneur	تورنيور
Turgenev	ترجنيف

U

Ulrici	أولريتشى

V

Vega	بيجا
Vico	فيكو
Vigny	فينى
Villemain	فيلمان
Villers	فيلر
Vincent	فينسنت
Virgil	فرجيل

Vischer	فيشر
Visconti	فيسكونتي
Voltaire	فولتير
Voss	فوس

W

Wackenroder	فاكنرودر
Wagner	فاجنر
Waller	وولر
Walpole	ولبول
Walton	وولتن
Walzel	وولزل
Warton	وورتن
Webb	وب
Webster	وبستر
Werner	فرنر
White	هوايت
Wieland	فيلاند
Wienbarg	فينبارك
Wiffen	ويفن

Wilde	وايلد
Wilson	ويلسون
Winckelmann	فنكلمان
Wither	ويذر
Wolf	فولف
Wolfram Von Eschenbach	فولفرام فون اشنباخ
Wordsworth	وردزورث
Wrangham	رانجام

Y

Young	يونج

الفهرس

الصفحة

المشروع القومى للترجمة

الفئة العليا	جون كوين	ت : أحمد درويش
الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بليع
التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقي جلال
كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
ثريا في غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
اتجاهات البحث اللساني	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكي
مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي
مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
التحليل النفسي والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
الحركات الفنية	إدوارد لوسي سميث	ت : أشرف رفيق عفيفي
أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : لطفي عبد الوهاب / فاروق القاضي / حسين الشيخ / منيرة كروان / عبد الوهاب علوب
مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوي
الشعر النسائي في أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يمنى طريف الخولي / بدوى عبد الفتاح
خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجي	ت : ماجدة العناني
مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد علي الناصري
تجلي الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
مثنوى	مولانا جلال الدين الرومي	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
التنوع البشري الخلاق	مقالات	ت : نخبة
رسالة في التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بليع
مصادر دراسة التاريخ الإسلامي	جان سوفاجيه – كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجي / عبد الوهاب علوب
الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمي
التاريخ الاقتصادي لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بليع
الرواية العربية	روجر آلن	ت : د. حصة إبراهيم المنيف

الأسطورة والحداثة	پول . ب . ديكسون	ت . خليل كلفت
نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
نقد الحداثة	ألن تورين	ت : أنور مغيث
الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	ت : المهدى أخريف
بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلي	ت : مارلين تادرس
التراث المغدور	روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
تاريخ النقد الأدبي الحديث (١)	رينيه ويليك	ت مجاهد عبد المنعم مجاهد
حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتي
الإسلام في البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثماني الميلود ويوسف الأنطكي
مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينيالبستي	ت محمد أبو العطا
العلاج النفسي التدعيمي	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت . لطفي فطيم وعادل دمرداش
الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسي سعد الدين
المفهوم الإغريقي للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحي
ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت . علي يوسف علي
الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود علي مكي
الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطي
مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت . صبري محمد عبد الغني
موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف . محمد الجوهري
لذّة النّص	رولان بارت	ت محمد خير البقاعي .
تاريخ النقد الأدبي الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت . مجاهد عبد المنعم مجاهد
برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
في مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت رمسيس عوض .
خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت عبد اللطيف عبد الحليم
مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدي أخريف
نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت أشرف الصباغ
العالم الإسلامي في أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت أحمد فؤاد متولي وهويدا محمد فهمي
ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد

السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود
السياسي العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلي
نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلي حاكم
صلاح الدين والمماليك في مصر	ل . ا . سيمينوفا	ت : حسن بيومي
فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من الكتاب	ت : محمود علي مكي
العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكي	ت : سعيد الغانمي وناصر حلاوي
مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحي سليمان
مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالي

(تحت الطبع)

تاريخ النقد الأدبي الحديث (٢)
المختار من نقد ت . س . إليوت
منصور الحلاج
الهم الإنساني والابتزاز الصهيوني
الجماعات المتخيلة
تاريخ السينما العالمية
مسرح ميجيل دي أونامونو
مختارات من المسرح الإسباني
صورة الفدائي في الشعر الأمريكي المعاصر
الابتلاء بالتغرب
طول الليل

نون والقلم
الحب الأول
أوبرا ماهوجوني
عالم التليفزيون بين الجمال والعنف
حروب المياه
ثلاث زنبقات ووردة
الأدب الأندلسي
الأدب المقارن
راية التمرد
السياسة والتسامح

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٦٠٩ / ١٩٩٨

الترقيم الدولى (I. S. B. N. 977 - 235 - 976 - 6)





HISTORY OF MODERN CRITICISM 1750 - 1950

THE LATER EIGHTEENTH CENTURY

RENÉ WELLEK

يحدد الناقد الأمريكى المعاصر رينيه ويليك مهمة النقد الأدبى بأنها دراسة للأدب بوصفه ظاهرة جمالية لها طابعها الخاص ، فالعمل الأدبى ليس وثيقة اجتماعية أو تاريخية ، وليس موعظة بلاغية ، أو تأملاً فلسفيًا ، فالأدب قائم على الإلهام والخيال . ومن هنا يجب أن يبحث النقد عن النظرية الأدبية التى تلهم العمل الأدبى .

وكتاب رينيه ويليك «تاريخ النقد الأدبى الحديث» : (١٧٥٠ - ١٩٥٠) والذى يقع فى ثمانى مجلدات ، واستغرق تأليفه سبعة وثلاثين عاما ، يتابع رحلة النقد الأدبى فى تشابكاته مع علم الجمال والفلسفة ، بحثًا عن النظرية الأدبية ، وغير غافل عن التطبيقات النقدية . وسوف تصدر الترجمة العربية الكاملة فى ثمان مجلدات هى : (١) أواخر القرن الثامن عشر ، (٢) العصر الرومانسى ، (٣) عصر التحول ، (٤) أواخر القرن التاسع عشر ، (٥) النقد الإنجليزى (١٩٠٠ - ١٩٥٠) ، (٦) النقد الأمريكى (١٩٠٠ - ١٩٥٠) ، (٧) النقد الألمانى والروسى وأوربا الشرقية (١٩٠٠ - ١٩٥٠) ، الفرنسى والإيطالى والإسبانى (١٩٠٠ - ١٩٥٠) .

تصميم الغلاف : عماد حليم